DIE KOREANISCHE MUSIK

EINFÜHRUNG UND BESPRECHUNG VON 17 ZUM ERSTEN MAL IN DIE EUROPÄISCHE NOTENSCHRIFT ÜBERTRAGENEN KOMPOSITIONEN

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN ABTEILUNG
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT ZU BASEL

VORGELEGT VON

CHUNG SIK KEH

AUS PYANG-YANG (KOREA)

STRASSBURG
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI HEITZ & CO
1934

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Prof. Dr. K. Nef und Prof. Dr. J. Handschin.

Basel, den 23. Juni 1934.

Der Dekan:

Dr. Lüdeke.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Arbeit erscheint zugleich als Band 17 der „Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen“ im Verlag von Heitz & Co., Strassburg - Leipzig - Zürich.

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

VORWORT 1

I. Zur Geschichte u. Kulturgeschichte Koreas 3

II. Musikphilosophie 7

III. Das Wesen der koreanischen Musik 13

a) Das Tonsystem 13

b) Sänger und Instrumentalisten 16

IV. Zur Form u. Spielart der Instrumente 23

a) Bau und Spielart der Häkum (Geige) 24

b) Das Schnalzen im Tjankospiel 25

c) Rhythmik im Allgemeinen 26

d) Melodik im Allgemeinen 28

e) Heterophonie 30

V. Vortrag 33

VI. Zur Schallplattenübertragung 37

Zur Palast- und buddhistischen Musik

Nr. 1 Cü-thä-pyong-zi kok 38

Nr. 2 Man-Nyon-Zang-hoan-zi-kok 42

Nr. 3 Tha ryong 46

Nr. 4 Bon-niong-San 49

Zur Volksmusik 50

Nr. 5 Yot-Ruf 52

Nr. 6 J pal ziong zun ka 54

Nr. 7 Tampa-ku-ya 55

Nr. 8 Pak ion pok po 57

Nr. 9 Pang a Tha ryong 59

Nr. 10 Yang San do 60

Nr. 11 Nuk za bäki 63

Nr. 12 Za zin nuk za bäki 65

Nr. 13 Tä yang ka 67

Nr. 14 Han kang su tha ryong 68

Nr. 15 Niong bien ka 70

Nr. 16 San nion pul ka 71

Nr. 17 Pu mo un tak ka 72

Schlusswort 75

VORWORT.

Chinesische und japanische Musik ist durch eine nicht geringe Anzahl von Musikgelehrten erforscht und beschrieben worden. Kompositionen für Instrumente und Gesang wurden nach phonographischen Aufnahmen in europäischer Notenschrift aufgezeichnet, in gründlicher Weise analysiert und so dem Verständnis weiterer Kreise zugänglich zu machen versucht.

Nicht der gleichen Anteilnahme konnte sich bis jetzt die koreanische Musik erfreuen, sei es, dass ihr Wesen durch ihre Herkunft von der chinesischen Musik schon als genügend geklärt betrachtet wurde oder dass ihrer Erforschung grössere Hemmnisse im Wege standen. Ohne Zweifel, ausserordentlich schwierig ist das wissenschaftliche Studium der Musik eines Landes, in welchem so gut wie keine Notenliteratur vorhanden ist, und welches überdies bisher seine Kultur streng gegen die Aussenwelt abgeschlossen hatte.

Bis jetzt ist nur eine einzige Arbeit über koreanische Musik veröffentlicht worden [1]). Ihr Verfasser P. Andreas

[1]) Andreas Eckardt (O. S. B.: Koreanische Musik, Tokyo, 1930. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasien, Band XXIV, Teil B.

Eckardt O. S. B. bietet auf Grund eingehender Untersuchungen eine auch kulturgeschichtlich lehrreiche Darstellung der Materie. Diesen dankenswerten Versuch vor allem nach der Methode und auch mit den Hilfsmitteln der vergleichenden Musikwissenschaft zu ergänzen, soll die Aufgabe vorliegender Beiträge sein. Abgesehen von den Theorie und Praxis im allgemeinen betreffenden Abschnitten stützen sich die speziellen Ausführungen vorzugsweise auf die Aufzeichnung von Stücken der koreanischen Palastmusik und von Liedern der Volksmusik, welche erstmalig nach Schallplatten der Colombia & Victor Co. Seoul, Korea, in europäischer Notenschrift vom Verfasser vorgenommen wurde.

I. — ZUR GESCHICHTE UND KULTURGESCHICHTE KOREAS.

Die Frühgeschichte Koreas liegt im Dunkeln; die Grenze zwischen Mythos und Geschichte ist nicht genau festzustellen. Das Jahr 2332 v. Chr., in welchem neun koreanische Stämme Tan-kun zum Kaiser wählten, kann als Gründungsjahr des ersten koreanischen Staates angenommen werden. Tankuns Reich hatte den Namen Chosen und bestand aus einem Teil der östlichen Mongolei, der ganzen Mandschurei und der Halbinsel Korea. Ein Reich mit den heutigen Grenzen des Landes wurde 918 durch Wang-Ken gegründet. Die Uneinigkeit der drei Staaten sich zunutze machend gelangte er durch den Sturz der Dynastien zur Würde des Kaisers von Koryo, dem späteren Korea. Gegen dieses geeinte Reich konnte selbst Dschingis-Khan, der grosse mongolische Eroberer, welcher im 13. Jahrhundert fast ganz Asien und Osteuropa sich unterwarf, trotz seiner ungeheuren Heeresmacht in jahrzehntelangem Kampfe nichts ausrichten. Aus den Kriegsereignissen der folgenden Jahrhunderte treten die Verteidigungskämpfe hervor, welche Korea von 1592 bis 1615 gegen Japan und 1627 bis 1637 gegen den Einfall der Mandschu führen musste. In beiden Feldzügen gelang es

zwar, die politische Selbständigkeit Koreas zu erhalten; aber die Verluste an Menschen und Nationalgütern waren ungeheuer.

Es folgte dann wohl eine längere Friedenszeit. Aber durch die fast ein halbes Jahrhundert dauernden Kriege gänzlich erschöpft und verarmt, sah sich das Land zu einer Politik strengster Absperrung genötigt[2]), welche es 240 Jahre lang gegen seine Nachbarn und gegen die Völker des Abendlandes durchführte. Diese Massregel hatte schliesslich den beabsichtigten Erfolg: Korea erholte sich, sein nationales Eigenleben und seine Kultur blieben unverändert und rein erhalten. Erst 1876—1882 erfolgten Abschlüsse von Handelsverträgen mit Japan, Amerika, England, Russland und anderen Ländern. Die um die gleiche Zeit eröffneten Kabelverbindungen und Telegraphenlinien brachten Korea der westlichen Kultur näher.

Versuche junger koreanischer Reformatoren, das Staatswesen auch innenpolitisch zu erneuern, hatten die Einmischung Japans und zuletzt, nach Beendigung des russisch-japanischen Krieges, den Verlust der politischen Selbständigkeit Koreas zur Folge.

Die Kultur Koreas ist eine der ältesten des fernen Ostens. Schon die Dynastie Tan-Kun (2332—853 v. Chr.) brachte sie zu hoher Blüte. Einen Höhepunkt erreichte sie während des Bestehens der drei Reiche Sinla, Päktze und Kokurye, etwa zu Beginn der christlichen Zeitrechnung. Korea vermittelte durch seine Lehrmeister auch dem japanischen Reiche sowohl seine eigene Kultur als auch die des chinesischen Reichs; die chinesischen Schriftzeichen, die Musik und die bildenden Künste erhielt Japan auf die-

---

[2]) Ernst Grünfeld: Eine kurze Geschichte der Fremden in Korea, Berlin 1916, S. 651.

sem Wege [3]). Japanische Philosophie ist erst durch den koreanischen Gelehrten Wang-in aus Sila am Anfang des 5. Jahrhunderts n. Chr. begründet. In Japan angesiedelte Koreaner sind auch die eigentlichen Schöpfer jener hochgeschätzten Keramik, deren Produkte heute noch fälschlich als japanische bewundert werden [4]). Die gleiche Herkunft hat auch der japanische Baustil, der sogenannte Nara-Stil. Eckardt bemerkt, dass in kultureller Hinsicht Korea Chinas Schüler und Lehrmeister Japans gewesen ist [5]). Die Erfindung und Verwendung beweglicher Lettern reicht schon in sehr frühe Zeit zurück (nachweisbar seit 1220 n. Chr.). Die koreanische Schrift mit 28 Buchstaben wurde unter dem König Setjong (Korea) 1443 geschaffen.

Die älteste Nationalreligion ist der Tankunismus (Tai-chong-kio). Auf ihr beruht die noch heute lebendige Ahnenverehrung; schon mehr als 4000 Jahre geniessen die «Drei Ahnen» hohe Verehrung: Tan-kun (siehe vorher!) dessen Vater und Grossvater [6]).

Im Jahre 372 n. Chr. wurde von China aus der Buddhismus eingeführt und blieb bis ins 15. Jahrhundert das verbreitetste religiöse Bekenntnis. Von da ab gewann der Konfutsianismus viele Bekenner, besonders unter den höheren Ständen; das niedere Volk blieb dem Buddhismus treu. Ganz allgemein wird noch heute die Ahnenverehrung eifrig gepflegt. Die Frage liegt nahe, warum Korea, das bereits an der uralten asiatischen Kultur bedeutenden Anteil hatte, sich nicht weiter entwickelte. Der Grund die-

---

3) W. Haegeholz: Korea und die Koreaner, Stuttgart 1913, S. 40.

4) C. Gottsche: Ueber Land und Korea, 1885, S. 255.

5) Eckardt, a. a. O.

6) Ko-Lu-Li: Unabhängigkeitsbewegung Koreas und japanische Eroberungspolitik, Berlin 1924, S. 20.

ses Beharrungszustandes, den es mit manchem anderen Lande des fernen Ostens teilt, mag darin zu finden sein, dass gerade in jenem Zeitalter, in welchem die abendländische Welt in schnellstem Tempo vorwärts schritt und sich eine ganz neue Kultur aufbaute, Korea aufs beharrlichste gegen jede Neuerung sich abzusperren verstand. So sehr ihm einerseits diese Abschliessung gegen alles Fremde zum Nachteile gereichte, so konnte es doch andererseits dadurch seine nationale Kultur und besonders auch seine Musik in ihrer ursprünglichen Reinheit bis heute bewahren.

II. — MUSIKPHILOSOPHIE.

Die Musikanschauung Ostasiens ist beherrscht von der chinesischen Philosophie. Die Chinesen verlegten den Ursprung ihrer Musik in die Dämmerung der ältesten Zeiten. Einer ihrer Könige, Tscho-yang (etwa 3000 v. Chr.) lauschte dem Gesang der Vögel und bildete aus den Tönen dieser Melodien ein Musiksystem, dessen Harmonie den Geist bewegte und die Leidenschaften beruhigte, die Sinne gesund machte und die Säfte des Körpers ins Gleichgewicht brachte. Diese älteste Musik hiess Tsie-yen: Mässigkeit und Anmut. Darin spricht sich schon die Anschauung aus, dass geheimnisvolle Beziehungen zwischen Melos, Rhythmus und der menschlichen Seele bestehen. Diese Zusammenhänge zu begreifen und zahlenmässig zu erfassen, war fortan das Ziel musikphilosophischer Betrachtung. Die nämlichen göttlichen Gesetze, welche durch Verdichtung des harmonischen Hauchs das Weltall schufen und die musikalischen Töne entstehen liessen, regieren auch das menschliche Gemütsleben. Die Musik ist den Menschen als göttliches Geschenk nicht nur deshalb verliehen worden, um den durch die Wechselfälle des Lebens gestörten Normalzustand der Seele wiederherzustellen; auch die im menschlichen Charakter liegenden Hemm-

nisse einer vollkommenen Seelenläuterung sollen durch sie beseitigt werden. Um diese hohe Aufgabe der Musik nach dem Willen der Götter durchführen zu können ist es aber nötig, ihre eigenen Bewegungsgesetze, welche auf bestimmten Zahlenverhältnissen beruhen, mit denen des Kosmos und der menschlichen Seele in Einklang zu bringen. Erst wenn die volle Harmonie zwischen dem menschlichen Wollen und der Natur hergestellt ist, wird jener Zustand persönlichen Glücksgefühls eintreten, der das friedliche Zusammenleben des Volkes und somit auch die Wohlfahrt des Staates gewährleistet. Konfutse sah in der Musik ein vorzügliches Mittel, dies Ziel zu erreichen; ja er ging so weit, zu behaupten, dass man an der Musik eines Landes erkenne, ob es im Aufstieg oder im Untergang begriffen sei. Nur das musikalisch Gute schien ihm tauglich, das musikalisch Schöne verwarf er, weil es der göttlichen Absicht zuwiderlaufe. Er hasste Melodien, «welche nur dem Ohre schmeicheln und die Gefühle erregen, aber nicht stark machen, sondern hineinreissen in sentimentale Traurigkeit oder in frivole Leichtigkeit [7]). Trotz der Strenge seiner Lehre wollte er aber keineswegs die Fröhlichkeit aus der Musik verbannt wissen; denn Lust und Genuss erschien ihm mit seiner Ethik wohl vereinbar. Konfutse's Lehre wurde zu seinen Lebzeiten nicht anerkannt; sie setzte sich erst einige Jahrhunderte später durch und beherrscht im allgemeinen auch noch in der Gegenwart die Weltanschauung Ostasiens.

Trotzdem die Musik im öffentlichen Leben Chinas eine bedeutende Stellung einnahm, gelangte sie infolge des starren Festhaltens am Althergebrachten zu keiner

---

[7]) R. Wilhelm: Das Wesen der chinesischen Musik, Sinica Mitteilungen des China-Instituts Frankfurt a. M. 1927, Nr. 11-12, S. 205.

kräftigen Entwicklung. Sie blieb mehr ein Gegenstand philosophischer Spekulation und drang ins Volk nur auf dem Wege gesetzlicher Verordnungen. Die auf der Weltzahl fünf: (5 Körperorgane, die 5 Elemente, die 5 Planeten, die 5 Farben etc.) symbolisch beruhende Pentatonik mit ihrer der Quarte und Septime ermangelnden Skala erhielt sich bis ins 16. Jahrhundert n. Chr. als Normalsystem. Selbst nach Entdeckung der Zwölftonleiter galten nach wie vor nur die Töne der pentatonischen Skala als zulässig, nur mit der Erweiterung, dass sie jetzt auf andere Tonstufen transponiert werden konnten. Wissenschaft, Religion und bürgerliche Lebensformen wurzelten so tief in musikalischen Anschauungen und Regeln, dass man mit einer Auflehnung gegen die alten, unverbrüchlichen Gesetze der Musik den Zusammenbruch der bestehenden Ordnung befürchtete.

Die aus der Musik gewonnene Vorstellung einer harmonischen Weltordnung wurde von der koreanischen Philosophie fast unverändert übernommen. Sie machte sich die Musikanschauung Chinas in ihren Grundzügen zu eigen, unterscheidet sich jedoch von ihr in einem wesentlichen Punkte. Während die nüchtern-rationalistische Denkweise Konfutses an das Weltproblem herangetreten war wie an die Lösung einer rechnerischen Aufgabe, steht die koreanische Philosophie auf einer andern Erkenntnisstufe, indem sie, den arithmetischen Standpunkt mit dem theologischen wechselnd, die Schöpfung als musikalisches Werk der Götter, das Weltgeschehen als göttliche Harmonie erkannte. Aus dieser Auffassung heraus sieht sie den höchsten Sinn und Zweck der Musik darin, als Opfer der Dankbarkeit den Göttern ihr eigenes Werk nachahmend auf musikalischen Instrumenten darzubringen und sie gleichzeitig der Erfüllung menschlicher Bitten ge-

neigt zu machen. «Es erheben sich die Riten und die Musik bis zum Himmel und umfassen die Erde. Sie stellen die Verbindung mit den Namen der Verstorbenen und den himmlischen Geistern her» [8]). Das Staatsoberhaupt gab dem Hofmusikdirektor Befehl, durch seine Kunst «die Geister und die Menschen in Eintracht zu bringen». In Zeiten des Unglücks war es Aufgabe der Musiker und Tänzer, die Hilfe guter Geister anzurufen. Wenn letztere solchen Tönen und Huldigungen wohlwollend sich neigten, so wurden böse Geister durch die gleichen Melodien vertrieben; die Opfermusik diente also auch der Abwehr.

Die streng rituelle Ausführung musikalischer Bittgebete erschien so staatswichtig, dass zu ihrer Ueberwachung ein eigenes Musikministerium (Yo-pu) eingesetzt war, dessen Hauptaufgabe in den Anordnungen zur Pflege der kultischen Musik bei den hochfeierlichen Staatsopfern bestand. Ausserhalb dieser Opferzelebrierung durfte kein Ton dieser Musik erklingen, nur Palastmusiker durften sie spielen.

Nur aus der Machtstellung der Musik in der Weltanschauung lässt sich das Wesen koreanischer Tonkunst erkennen, so nur kann man ihre Pflege, das Ansehen und die Ausbildung der Musiker verstehen. Die Musik als Sprache der Götter gab den Willen der Gottheit kund, sie war das Mittel, die Geister sich geneigt zu machen, durch sie förderte man die Moral des Einzelmenschen und veredelte menschliche Gefühle. «Wenn das Herz in trauriger Stimmung ist, dann ist der Ton schwach und ersterbend; wenn das Herz sich in zufriedener Stimmung befindet, dann ist der Ton weit und gedehnt; wenn das Herz von Freude erfüllt ist, so ist der Ton steigend und gespannt; ist das

[8]) Shikki-Buch, S. 37.

Herz in einer Wallung von Zorn, dann ist auch die Musik geschwellt und wird heftig und ungestüm; ist das Herz von Ehrfurcht erfüllt, dann ist der Ton offen und gemässigt; ist das Herz von Liebe ergriffen, dann ist der Ton harmonisch und weich [9])». Der Sänger und Spieler, der durch seine Musik diese seelischen Erlebnisse wiedergeben kann, vermag sie auch im Hörer wieder zu erwecken.

Die koreanische Anschauung hinsichtlich der ethischen Einwirkung der Musik auf das Individuum deckt sich im Ganzen mit der chinesischen Auffassung. Es besteht jedoch der Unterschied, dass die letztere mehr dazu neigt, den Einfluss von Melodien und Rhythmen auf Seele und Charakter nach bestimmten Zahlenverhältnissen zu berechnen, während jene eher bereit ist, ihn auf das Walten einer durch Musik beeinflussbaren Gottheit zurückzuführen.

Vergleicht man die Einstellung des angrenzenden Japan zu diesen Problemen, so wird sich feststellen lassen, dass der Japaner im allgemeinen geringere Neigung zu solchen Spekulationen zeigt als seine Nachbarn. Die japanische Musik ist ja nicht im vollen Sinne Erzeugnis eigener Kultur, sondern ein Gemisch aus chinesischer und koreanischer Musik, allerdings den eigenen Bedürfnissen angepasst. Unverändert übernommen wurden vorzugsweise die äusseren Erscheinungsformen: Trennung der Palastmusik und Profanmusik, die gesellschaftliche Abstufung der Musikerkasten u. a. Der Symbolik, dem Glauben an übersinnliche Wirkungen der menschlichen Töne scheint man in Japan von jeher ziemlich skeptisch gegenübergestanden zu sein. Ein ausgedehnter musikalischer

---

[9]) Eckardt: a. a. O., S. 3 (nach De Groot, Universismus, S. 79).

Dilettantismus, verbreiteter noch als im Abendland, kann als Beweis dienen, dass die (besonders in Korea noch vorhandene) religiöse Scheu vor Ausübung der Tonkunst überwunden ist. Frühzeitiger Kontakt mit den Verbreitern abendländischer Zivilisation mag hier mitgewirkt haben. Einer alten Tradition asiatischer Tonkunst blieb Japan aber bis auf den heutigen Tag treu: der grundsätzlichen Ablehnung der Harmonik.

Auch bei dem Nachbarvolk der Inder wird der Ursprung der Musik von den Göttern hergeleitet. Auch ihnen galt sie als bildend und veredelnd, ja sogar als wunderwirkend. Ihre religiösen Mythen sind reich an Schilderungen von Naturereignissen, welche durch die Klänge der Musik eingetreten sein sollen. Die ausschweifende Phantastik solcher Vorstellungen übertrugen sie auch auf ihre Musik, und ein überreiches Mass von Intervallen und Tonarten war die Folge. Die letzteren sollen sich auf nicht weniger als 960 belaufen haben. Auch die Anwendung von Vierteltönen war ihnen geläufig, und es kamen deren 22 auf die Oktave [10]).

Asiens philosophische Gedanken schimmern durch alle Weisheit und Kunst des Abendlandes. Und so kehren auch die Anschauungen Ostasiens über die Macht der Musik wieder in der Philosophie des antiken Hellas [11]).

Der prüfende Vergleich zwischen der asiatischen und griechischen Musikanschauung lässt erkennen, dass bei allem Wandel der Philosopheme der verbindende Gedanke im Laufe der Jahrhunderte nicht verloren gegangen ist: die Macht der Musik gegenüber dem Einzelnen und ihre Aufgabe als Vermittlerin zwischen Mensch und Gottheit.

---

[10]) Ambros: Geschichte der Musik (Breslau 1862, Bd. 1).

[11]) Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899.

III. — DAS WESEN DER KOREANISCHEN MUSIK.

a) *Das Tonsystem.*

Die koreanische Musik besass von jeher keine feststehende Normaltonhöhe, die Instrumente wurden vielmehr von einem jeweils unterschiedlichen Normalton aus gestimmt. Das selbstgebaute Hausinstrument Tanso hat auch heute noch in jedem Haus eine andere Stimmung. Die Palastmusiker allerdings, wollten sie gemeinsam eine Komposition vortragen, mussten sich auf einen bestimmten Normalton einigen; besonders bei der Musik zu den heiligen Opferzeremonien war man darauf bedacht, an einem solchen streng festzuhalten. Man lauschte ihn der Natur ab. Wurden diese richtig abgestimmten Instrumente unbrauchbar oder zerstört, so ging mit ihnen auch der Kammerton wieder verloren. Um trotzdem die Normalstimmung festzuhalten, bediente man sich in China der «gelben Glocke» [12]), die zu Kriegszeiten in einen heiligen Lotossee versenkt wurde. Ihr Ton entspricht dem Normalton der Bambusflöte, während die übrigen Töne des letzteren Instruments durch genaue Teilung des Rohrs erzielt wurden.

[12]) Courant: nach Eckardt, a. a. O., S. 7.

Als koreanischen Kammerton bezeichnet Eckardt «g»; für China gibt ihn Courant mit «e» an.

Die koreanische Grundtonleiter kennt nur fünf Töne. Jedem Ton dieser pentatonischen Leiter kommt seine besondere Bedeutung zu. Der Grundton bedeutet die erhabene Würde des Kaisers, er ist deshalb der wichtigste Ton. Der zweite Ton entspricht dem Minister, der dritte dem Gehorsam des Volkes, der vierte spielt eine besondere Rolle in Staatsangelegenheiten, der fünfte bedeutet die Gesamtheit aller Erdendinge. Dass jeder Ton klar und deutlich zu guter Ausführung kam, war sehr wichtig. Hier folgt die Grundskala im Vergleich mit der abendländischen diatonischen Tonskala. Die Reinheit der Tonstufen weicht von der reinen Stimmung bis zu 1/4 Stufe ab, soweit sie sich auf den Flöten der Palastmusik feststellen lässt. Relativ am reinsten erklingt f^1 und c^2

koreanisch		abendländisch	
Tonstufe:	Bezeichnung:	Tonstufe:	Bezeichnung:
5	u	5	d
4	zih	4	c
3	kak	3	a
2	sang	2	g
1	kung	1	f

Es fehlen die Halbtonschritte a—b und e—f.

Aehnlich wie bei den altgriechischen Oktavgattungen kann auch die halbtonlose pentatonische Leiter ihren Ausgangspunkt wechseln, wodurch sich eine verschiedene Lage der Terzen ergibt. Den fünf Tönen der Skala entsprechend sind folgende fünf Reihen möglich:

Grundskala 1) f g a c d

2) g a c d f

3) a c d f g

4) c d f g a

5) d f g a c

Die 2., 3. und 5. Reihe enthält 2 Terzenintervalle.

Diese ursprüngliche oder Grundtonleiter (diatonische Tonleiter) ist heute zumeist im Gebrauch. Vor allem war sie für die Palastmusik streng verbindlich. In der Profanmusik, welche das gefühlsmässige Moment der Musik vor das weltanschauliche stellt, fand diese Grundskala eine Aenderung. Hierzu verwendete man die Erniedrigung der 3. Stufe (pen kak; pen = ♭), und daraus ergab sich die Gebrauchsleiter unseres Beispiel Nr. 11.

7 cis
6 h
5 a
4 (g)
3 f
2 e
1 d

Auch eine chromatische Skala (als Materialtonleiter) besitzt der Koreaner wenigstens theoretisch in der «Chung-zong-song Tonleiter». Sie stammt aus China. Die koreanische Bezeichnung der chromatischen Töne lautet:

Chung-zong-song (=trübe) Tonleiter

12	ung	e
11	mu	dis
10	nam	d
9	i	cis
8	nim	c
7	su	h
6	zung	ais
5	ko	a
4	nä	gis
3	thä	g
2	tä	fis
1	huang	f

b) *Sänger und Instrumentalisten.*

Der gebildete Koreaner liebt die Musik und hat Freude an der eigenen Ausübung. Im Notfalle versucht er autodidaktisch Sing- und Spielfertigkeit sich anzueignen. Jedoch hat die Musik nicht so weite Volkskreise erfasst wie z. B. in Japan. Das niedere Volk Koreas fürchtet sich vor der Musikausübung und warnt vor ihr. Sie galt ihm bis in die neuere Zeit als die Kunst der Lebemänner und der Geishas und wurde als verderbenbringend angesehen. Gleichwohl hat mancher Koreaner sich seine Trommel oder seine Bambusflöte in primitiver Weise zum Spiel selbst gebaut.

In der koreanischen Musikpraxis der früheren Zeit können wir 4 Kasten unterscheiden:

1. Die Palastmusiker, als höchste Musikkaste waren fest und gut besoldete Staatsbeamte am Hofe des Kaisers. Nur ausgewählte und begabte Musiker gehören dieser Klasse an. Sie stammen aus Familien, die ihren Beruf und ihr Können von Geschlecht zu Geschlecht weiter vererbten, und ihrer Wirksamkeit wurde die grösste Bedeutung für das Wohl des Landes beigemessen. Nach einer Auszeichnung [13]) betrug ihre höchste Zahl in der Zeit des Kwangmu 770 Mann. Nach den koreanischen Chroniken bestand unter der Regierung König Setjo's (1457-68) die Musikkapelle einschliesslich der Gesangschöre aus 572 Personen, dazu kamen 195 Musikschüler. Im 21. Jahre der Regierung König Intja's (1623-49) waren es 564 Personen, unter König Tjugtjo (1777-1801) nur mehr 266; dagegen stieg im Jahre Kwangmu, d. h. 1897, die Zahl wieder auf 772, fiel aber dann beständig: 1907: 350 Mann; 1908: 270 Mann; 1911: 198 Mann; 1914: 117 Mann; 1926: 75 Mann.

In jahrelanger, mühevoller Uebungsarbeit wurde dem Musiker die Technik der Instrumente und die Art des Vortrages jedes einzelnen Musikstücks von einem Meister beigebracht. Der Lehrer musste die Technik aller Instrumente beherrschen und auch imstande sein, theoretisch zu unterrichten. Kenntnis der Tonleitern, der Intervalle und ihrer Umkehrungen wurde vom Schüler verlangt.

Da an Stelle der fehlenden Notenschrift mündliche Ueberlieferung von einer Musikgeneration zur andern treten musste, spielte der Dirigent des Palastorchesters oder

---

13) «Koreanische Palastmusik» in japanischer Schrift, Musikchronik, herausgegeben von den Palastmusikern des letzten Kaisers Li, Seoul 1929.

der Lehrer der Kisängschule eine Komposition solange vor, bis sie von allen auswendig gelernt war. Veränderungen der Originale, welche von Gedächtnisfehlern oder Willkür herrühren, waren dabei im Laufe der Zeit nicht zu vermeiden.

Eigentliches Wissen über musiktheoretische Dinge im europäischen Sinne wird dem Schüler nicht vermittelt, dafür aber Tonphilosophie, soweit sie Spekulationen über Zusammenhänge der Musik mit dem Universum betrifft [14]). Die genaue Kenntnis solcher Anschauungen über das Wesen der Musik bildete einen wichtigen Bestandteil der Ausbildung der alten koreanischen Musiker. Durch den Niedergang der koreanischen Kaisermacht sank auch die Palastmusik, und mit der Absetzung des letzten Kaisers Li musste die Hofkapelle als solche sich auflösen. Gegenwärtig finden sich die ehemaligen Hofmusiker nur noch auf Bestellung und gegen entsprechende Bezahlung zu gemeinsamem Musizieren zusammen. Auf Veranlassung des japanischen Kaisers Teischo (8. Jahr seiner damaligen Regierungszeit, etwa 1910) wurde eine Musikschule ins Leben gerufen mit der Aufgabe, Theorie und Praxis der alten Tonkunst, welche bisher nur mündlich überliefert worden waren und mit dem allmählichen Aussterben der Palastmusiker gänzlich verloren zu gehen drohten, wissenschaftlich festzulegen und einem beschränkten Kreis von Kunstbeflissenen zugänglich zu machen. Gegenwärtig stehen einer Zahl von 61 Lehrern nur 18 Schüler gegenüber [15]).

Auch beim Palast-Sänger war die philosophische Schulung obligatorisch. Daneben hatte er die Pflicht, seine

---

14) Eckardt, a. a. O., S. 1.

15) «Korean. Palastmusik» a. a. O., 1929. Das ist die Musikschule des Prinzen Li oder J, welche von Eckardt, S. 27, erwähnt wird.

Stimme zu pflegen und seine Vortragsweise so auszubilden, dass sie den Anschauungen höfischer Gesangskunst entsprach. Eine Eigenart dieser Singweise besteht darin, den Ton nicht aus weit geöffnetem Munde frei ausströmen zu lassen, sondern durch Zusammenpressen der Kehlmuskeln gaumige und gequetschte Töne hervorzubringen. Diese Art zu singen galt allein als kunstgemäss und richtig und steht auch heute noch bei den höheren Kreisen in ungemindertem Ansehen, nicht nur in Korea, sondern auch in China und Japan [16]). Forscht man nach der Ursache dieser sonderbaren Kunstregel, so erklärt sie sich zunächst äusserlich dadurch, dass weites Oeffnen des Mundes ganz allgemein als Verstoss gegen die guten Umgangsformen gilt. Beim Sprechen und Singen hält man deshalb oftmals einen Fächer vor den Mund. Den Körper dabei zu bewegen, mit den Händen zu gestikulieren oder das Gesicht zu verziehen, ist gleichfalls unanständig. Die tiefere Begründung der Eigenart dieses Gesangstils scheint aber darin zu liegen, dass damit ähnliche Wirkungen wie bei der dramatischen Kunst erzielt werden sollen. Wenn im Ablauf dramatischer Szenen grosse Gefühlsaffekte, wie Schmerz, Trauer, Entzückung u. a. darzustellen sind, wobei der europäische Schauspieler alle Künste seiner wandlungsfähigen Sprachtechnik anwendet, lässt der Mime des Ostens lediglich jenes sonderbare Quetschen der Stimme vernehmen. Je tragischer er etwa den Abschied von den Eltern oder von der Geliebten, tiefste Verzweiflung oder höchste Ekstase darzustellen beabsichtigt, desto gaumiger und kehliger ist

---

16) «Nur Kinder und Kutscher lassen nach europäischer Manier die Töne aus dem Bauch kommen» (Aeusserung eines japanischen Musikers) Abraham und Hornbostel, Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, München 1922, 1. Bd., S. 212.

er zu sprechen bemüht, wobei er noch die Stimmlage nach Möglichkeit erhöht. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese dramatischen Ausdrucksgesetze auch für den Vortrag von Gesangspartien Geltung erhielten, und zwar aus folgendem Grunde: Da die Regeln des Anstandes und der Hofetikette es verlangten, sitzend zu singen, den Körper dabei nicht zu bewegen, die Hände verschränkt in den weiten Gewandärmeln verschwinden, die Gesichtszüge möglichst unverändert zu lassen, so war die vom Theater her bekannte Art der Affektäusserung schliesslich der einzige Weg, das künstlerische Bedürfnis nach sinngemässer Behandlung des Textes zu befriedigen. Und so übertrug man die Regeln der dramatischen Vortragskunst ins Gesangliche. Die letzte Ursache dieses Vortragstils dürfte wohl das Bestreben gewesen sein, den Vortrag aus der Sphäre des Alltäglichen ins Ungewöhnliche und Ausserordentliche zu erheben. Es mag noch bemerkt werden, dass nur die besonders dramatisch bewegten Textstellen auf genannte Art gesungen werden, dagegen für ruhige, episch schildernde Gesänge die normale Bruststimme als ausreichend gilt.

Während die Singweise des koreanischen Sängers europäischen Ohren nur geringen ästhetischen Genuss zu verschaffen vermag, sind die gesanglichen Leistungen koreanischer Sängerinnen oftmals von überraschender Schönheit in Vortrag und Tongebung. Der Wohlklang dieser tiefen Frauenstimmen ist eine Frucht schulmässiger Ausbildung; besonders die Schule des Kisängs (japanisch: Geisha) legt Wert auf dunkle Tongebung. Die hellen und etwas plärrenden Organe chinesischer und japanischer Sängerinnen, welche sich in Korea hören lassen, gelten als unschön und erregen physisches Unbehagen.

2. Als zweite Berufsklasse sind die Stadt- oder Profanmusiker anzusprechen. Sie verhalten sich zu den Palast-

musikern etwa wie Proletarier zu Aristokraten. Dieser Unterschied ist stark betont. Das Spielen heiliger und klassischer Musik war ihnen von jeher streng verboten. Ihre Tätigkeit besteht in der Beteiligung an öffentlichen Umzügen und Festlichkeiten, im Aufspielen in privaten Kreisen, zum Tanze, bei Beerdigungen usw. Es sind einfache Leute aus dem Volk, die für ihre Leistung bezahlt werden.

3. Die dritte Kaste bilden die fahrenden Sänger, welche durch Musizieren auf den Dörfern ihren Lebensunterhalt sich verschaffen [17]). Oft sind es blinde Bettler, die nebenbei noch wahrsagen und Kurpfuscherei betreiben.

4. Die letzte Klasse nehmen die weiblichen Musiker ein, die Kisängs (Geisha). Dass diese noch hinter den Bettelmusikanten rangieren, ist in der sozialen Stellung der orientalischen Frau überhaupt begründet. Persönlich sind die Kisängs allgemein geachtet und dürfen ihren japanischen Kolleginnen, den Geishas, in jeder Hinsicht als gleichwertig angesehen werden. Man muss sich hüten, die Geishas mit den Tänzerinnen, die sich unter dem gleichen Namen in den Teehäusern produzieren, zu verwechseln. Letztere sind sog. «Mimai Kwansatsu». Sie werden zu bestimmten Tänzen ausgebildet, dienen in den Teehäusern als Kellnerinnen und sind in der Tat nichts anderes als Freudenmädchen.

Die echte Geisha und die ihr gleichwertige Kisäng dagegen ist in Wirklichkeit das, was der Europäer mit «Tischdame» bezeichnet. Die Kisäng ist oft die Tochter einer achtbaren Familie, nicht selten die Versorgerin ihrer verwitweten Mutter und ihrer Geschwister. Etwa im 6.-10. Lebensjahr wird die Elevin zum Eintritt in eine der staatlichen

---

17) Sie entsprechen etwa den europäischen Strassen- und Hofsängern.

konzessionierten Kisängschulen angemeldet [18]). Sie hat sich einer Eignungsprüfung zu unterziehen, durch welche sie musikalisches Talent und ihre Befähigung für die Tanzkunst nachweisen muss; nicht zuletzt ist auch körperliche Anmut und gutes Benehmen unerlässliche Bedingung. Bei der Aufnahme schliessen die Eltern einen Kontrakt auf eine längere Reihe von Jahren ab, gwöhnlich bis zum 21. Lebensjahr.

Die Ausbildung ist sehr gründlich und dauert 5-6 Jahre. Die Schülerin muss in dieser Zeit nicht nur technisch vollkommen das Spiel mehrerer Instrumente (Tjanko, Hyonkum, Yankum) und die schwierigen Bewegungen der nationalen Tänze erlernen, sondern auch die in vornehmen Kreisen üblichen Manieren und zeremoniellen Umgangsformen sich aneignen. Nebenbei wird ihr ein nicht geringes Mass allgemeinen Wissens beigebracht, da sie auch imstande sein muss, an der Unterhaltung teilzunehmen. Nach vollendeter Ausbildung ist es ihre Aufgabe, bei Gastmählern oder Festlichkeiten der höheren Stände den ihr zugeteilten Tischherrn zu bedienen und zu unterhalten. Auf Wunsch trägt sie mit eigener Begleitung Lieder vor oder zeigt ihre graziöse Tanzkunst. Ihr ganzes Auftreten geschieht in den Grenzen des feinsten Anstandes und in ausgewählt kostbaren und geschmackvollen Kostümen. Kein Gast könnte ohne gröbliche Verletzung des guten Tones wagen, sich ihr unehrbar zu nähern. Die Kisäng vertritt hier durchaus die Hausfrau, welche solchen Veranstaltungen fernzubleiben hat.

Die Reihe der musikübenden Klassen ist damit geschlossen, denn ihnen bleibt die musikalische Kunst ausschliesslich überlassen.

---

[18]) Dies sind von tüchtigen Musikern und Tanzlehrern geleitete Privatschulen, welche den japanischen Geishahäusern entsprechen.

IV. — ZUR FORM UND SPIELART DER MUSIK-INSTRUMENTE.

Es liegt die Frage nahe, warum seit mehr als 1000 Jahren Form und Spielart der Instrumente sich im allgemeinen nicht geändert haben. Ausser dem historisch begründeten Abschluss des Landes nach aussen, waren hier die religiösen Vorstellungen der Ahnenverehrung wirksam, welche an keiner Entwicklung oder Gepflogenheit Aenderungen zuliessen. Die überkommene Form der Musikinstrumente und ihre Spielart galten ebenso als unverletzlich und wurden durch Jahrhunderte unverändert überliefert.

Ueber Form und Spielart der 15 Blasinstrumente, der 10 Saiteninstrumente und der ca. 30 Schlaginstrumente, Glocken usw. hat Eckardt ausführlich berichtet. Ergänzend folgen einige Bemerkungen über Besonderheiten im Gebrauch zweier Instrumente.

a) *Bau und Spielart der Häkum (Geige).*

Das Häkum ist vor 1000 Jahren in China entstanden und wurde vor etwa 800 Jahren in Korea eingeführt. An einem etwa 60 cm langen runden Stab im Durchmesser von ca. 5 cm, dem Hals des Instrumentes, befinden sich am oberen Ende zwei Wirbel in gleicher Richtung, wie der am unteren Ende eingebaute Resonanzkasten. Letzterer hat Cylinderform und ist mit einer zarten, durchsichtigen Tierhaut bespannt (in China wird Schlangenhaut hierzu verwendet). Zwischen diesem Schallkörper und den Wirbeln sind 2 Saiten von verschiedener Dicke aus stark gesponnener Seide in ungleicher Stimmung übereinander gespannt. Die Haare des Bogens werden beim Spiel zwischen beiden Saiten hindurchgezogen, sodass ohne Entfernung der einen Saite der Bogen vom Instrument nicht zu trennen ist. Beim Spielen wird die Häkum auf den linken Oberschenkel gestützt. Die rechte Hand führt den Bogen so, dass entweder die obere oder die untere Saite mit beiden Flächen der Haare in Berührung kommen. Beide Saiten gleichzeitig zu spielen ist wohl technisch möglich, wird aber vermieden. Die linke Hand umfasst den Hals etwa in der Mitte, zum Greifen wird im allgemeinen nur der 1., 2. und 3. Finger benützt, selten der 4. Die Finger drücken die Saiten mit dem letzten, der Hand am nächsten liegenden Fingerglied, sie werden beim Greifen nicht fest auf den Hals niedergedrückt, sondern bleiben halb in der Schwebe. Trotzdem entstehen keine Flageolettöne, der Toncharakter ist vielmehr der einer stark näselnden Violine von ziemlicher Kraft. Durch die geschilderte Art des Greifens ist ein Vibrato unmöglich.

b) *Das Schnalzen im Tjankospiel* [19]).

Tjang-Ko ist ein hohler, in der Mitte eingebuchteter Metallkörper, meist rot bemalt, welcher auf beiden Saiten mit starkem Fell bespannt ist. Sein Klang ist sehr hell und hoch, im Gegensatz zu Tja-ko, welches tief und dunkel klingt. Soll beim Tjankoschlagen anstatt des hellen und scharfen Klangs, wie er durch Anwendung der Bambusstäbchen entsteht, ein gedämpfter und dumpfer Ton hervorgebracht werden, so geschieht das auf folgende Weise: Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand werden auf das Fell des Tjanko gelegt, wobei der Zeigefinger mit mehr oder minder starkem Druck auf dem Mittelfinger ruht. Der Spieler lässt den Zeigefinger vom Rücken des Mittelfingers auf das Fell herabschnellen, indem er gleichzeitig den Mittelfinger vom Fell emporhebt, um dessen Schwingungen nicht aufzuhalten. Angewendet wird diese Spielart bei zarten Pianostellen. Die linke Hand hält derweil das Bambusstäbchen in Greifnähe der rechten Hand.

---

19) Eine eigenartige Gepflogenheit des Tjankospielers, welche allerdings nur beim Volksgesang zu beobachten ist, erinnert an die befeuernden Rufe des Primas einer ungarischen Zigeunerkapelle. Der Tjankospieler hat nämlich auch die Aufgabe, in Uebereinstimmung mit dem Inhalt des gesungenen Liedtextes «Zo-ta» den Sänger anzufeuern. Das Wort bedeutet «gut», «ausgezeichnet», und wird bei lebhaftem Tempo und leidenschaftlichem Vortrage heftig und laut herausgestossen, während ruhige Stellen und lyrischer Vortrag auch sanftes, gedehntes, fast gesungenes Zurufen bewirken. Der Zweck dieses Zurufes ist, sowohl den Sänger zu höchster Steigerung anzutreiben, als auch die Zuhörer zu excitieren. Deutlich hörbar im Phonogramm von Nr. 11, Takt 7 als textlichen und thematischen Abschluss, Ende Takt 14, Takt 16, 18, Takt 22 und 24 bei *. In Nr. 12 am Schluss des 4., 18. und 30. Taktes.

RHYTHMIK IM ALLGEMEINEN.

Im allgemeinen zeichnet sich der Rhythmus der kor. Instrumentalmusik durch grössere Mannigfaltigkeit gegenüber der Vokalmusik aus. Es ist jedoch auch bei ersterer nicht selten das scheinbar polyrhythmische Geschehen in der Hauptsache durch ornamentale Bildungen bedingt, welche mit ihren kleinen Notenwerten den Eindruck der Vielgestaltigkeit hervorrufen. Trotzdem verleugnet sich nicht eine gewisse Einförmigkeit, weil sich im Verlauf eines Stückes die rhythmischen Gebilde des Anfangs oft — allenfalls mit kleinen Abweichungen — wiederholen.

Selten treten Synkopenbildungen oder Hemiolen auf, und zwar nur in der Volksmusik. Dagegen wird in der Palast- und Volksmusik mit besonderer Vorliebe der sogenannte Lombard-Rhythmus ( ) verwendet. Triolenbildungen, welche der japanischen Musik unbekannt sind, kommen in beiden Gattungen der koreanischen Musik vor (Beispiele Nr. 11 und 12). Im Gegensatz zur Palastmusik und zur buddhistischen bevorzugt die Volksmusik besonders punktierte Rhythmen (Beispiele Nr. 9, 10, 12 und 15).

Dass auch mit einfachen Mitteln rhythmischer Bewegung starke Wirkungen hervorgebracht werden können, ist aus Nr. 1 und 3 der Beispiele zu ersehen. In Nr. 3 soll durch die immer wiederholten rhythmischen Figuren (nach Art des Siziliano) dem Hörer die Illusion des Glockenläutens vermittelt werden. Man darf aber hier nicht das langsame Schwingen deutscher Kirchenglocken zum Vergleich heranziehen, sondern etwa das lebhafte Spiel der kleinen Glocken im italienischen Campanile. Als gelungener Versuch kann auch Beispiel Nr. 1 (Melodie von der sorgenbrechenden Trunkenheit) angeführt werden. Hier wird der Zustand der Trunkenheit durch plötzliche Unter-

brechung des rhythmischen Flusses und langes Verweilen auf einer Note angedeutet. Es bleibt der Phantasie des Hörers überlassen, ob er die Unsicherheit eines Trunkenen oder dessen geniesserischen und sorgenlosen Gemütszustand heraushören will.

In der Gesangsmusik ist der einförmige rhythmische Ablauf durch die Eigenart aller mongolischen Sprachen begründet. In ihnen werden zwei Hauptgruppen unterschieden: die eine mit einsilbigen, die zweite mit mehrsilbigen Wörtern. Die chinesische Sprache gehört zur ersten, die koreanische zur zweiten Gruppe. Ihre Mehrsilber bestehen aber vielfach aus selbständigen einsilbigen Wörtern, aus deren Zahl und Stellung sich die einzelnen Begriffsbezeichnungen ergeben, ohne dass jedoch, etwa durch Akzentgebung, ein Wortbestandteil vor dem anderen ausgezeichnet wäre. (Hinzu kommt, dass in der poetischen Sprache zahlreiche chinesische, daher einsilbige Lehnwörter verwendet werden.) Es folgt daraus, dass der Rhythmus der Gesangsmelodien sich nicht aus dem Wechsel langer und kurzer, betonter und unbetonter Silben bereichern kann, wie in anderen Sprachen. Da jede Silbe den gleichen Wert hat, ist der Auftakt in der Melodiebildung selten. Es gibt wohl Gesangsstellen (8, 11, 12), in denen Einsilbenwörter auf mehrere Noten gesungen werden; diese Ausnahmen sind immerhin rhythmische Besonderheiten, knüpfen aber bereits an die Formbildung der melodischen Linie an.

Der Gesangsmusik fehlt das bewusste Fortschreiten vom Einfachen zum rhythmisch Mehrgestaltigen. Das rhythmische Gepräge ist gleich in den ersten Takten festgelegt, sodass eine weitere Entfaltung in dieser Hinsicht nicht mehr bewirkt werden kann. Die Gelegenheiten, in den weitern Motiven rhythmische Gegensätze zu den An-

fangsmotiven herauszuformen, werden nicht ausgenutzt; letztere wiederholen sich mit geringen Abweichungen. Ein so gleichmässiges rhythmisches Fortschreiten wie z. B. in «Begrüssung der Geister» kommt aber auch hier nicht häufig vor. Das Stück ist chinesisch beeinflusst, weil es sich mit dem chinesischen «Almenkultusgesang» [20]) vergleichen lässt. Die beiden Stücke haben durchaus rhythmische Gemeinsamkeit, aber intervallschrittlich sind sie verschieden.

MELODIK IM ALLGEMEINEN.

In der koreanischen Vokalmusik beschränkt sich die Singstimme auf den Umfang von etwa anderthalb Oktaven; sie bewegt sich also hinsichtlich ihrer Ausdehnung im gleichen Tonraum wie der gregorianische Gesang. Dagegen sind die Tongrenzen der Instrumentalmusik naturgemäss weitergesteckt; sie überschreiten aber niemals den Raum zweier Oktaven, da schon der primitive Bau der Instrumente dies nicht zulässt. Für die melodische Gestaltung sind wesentlich die Ausdehnung des Melos im Tonraum und die Intervallverhältnisse. Halbtonschritte werden in der Palast- und buddhistischen Musik überhaupt nicht verwendet, wohl aber kommen sie gelegentlich in der Volksmusik vor. Die Halbtonschritte, wie sie in den Notenbeispielen Nr. 11 und 12 sich finden, bleiben aber dem Gesang und Saitenspiel vorbehalten [21]). Die häufigsten Intervalle sind Terz, Quart und Quint. Durch das gänzliche Fehlen

[20]) G. Adler (Handbuch der Musikgeschichte, 1924. S. 11).

[21]) Leider besitzt der Verfasser keine Schallplatten von Musik für Saitenspiel.

der kleinen Sekunde und deren Umkehrung, der Septime, erhalten die melodischen Linien eine gewisse Gleichförmigkeit.

Uebermässige Intervalle, besonders übermässige Quarten, hat das ganze Gebiet koreanischer Musik überhaupt nicht aufzuweisen. (Bei der überaus häufigen Verwendung der Quarte ist dieser Umstand besonders auffallend.) Die Art, wie im kleinen achttaktigen Volkslied im Umfang einer Quarte oder Quinte eine Melodie geformt wird, ist in ihrer Einfachheit und Ursprünglichkeit nicht ohne Reiz. Häufig erscheint zu Anfang eines Volksliedes eine Folge von 3 bis 4 Takten, indem sich die Melodie gleichsam präludierend auf der gleichen Tonstufe bewegt und erst dann zum eigentlichen Lied übergeht. Ein charakteristisches Merkmal in der Schlussbildung der Melodie ist die Endung einer Phrase in auf- und absteigenden Sekunden. (Notenbeispiele 1, 10, 11, 12, 15 und 16).

Die Melodien sind in der Volksmusik im allgemeinen klar gegliedert — in der Palastmusik dagegen sind die melodischen Einschnitte oft schwer zu erkennen. Das Hauptgewicht des melodischen Geschehens ruht in Stücken von der Art der Beispiele Nr. 2 und 4 auf dem Stimmungsausdruck, nicht auf der Deutlichkeit des konstruktiven Prinzips. Vielmehr ist die Verschleierung der Melodieeinschnitte als Absicht oft unverkennbar.

Beim Gesang bestimmt der Text die Phrasierung, welche durch die Atempausen des Sängers noch schärfer gekennzeichnet wird.

Die Wiederkehr eines Grundmotivs als Träger einer bestimmten Empfindung ist im Verlauf eines Stückes öfters anzutreffen; doch unterliegt sie hinsichtlich ihrer Häufigkeit sowie ihres Auftretens an bestimmten Stellen keiner Regel, sondern erfolgt offenbar willkürlich, gleichsam aus

der momentanen Gefühlslage heraus improvisiert. Als Beispiel diene Nr. 2 mit seinem aus vier Sechzehnteln bestehenden Freudenmotiv.

Thematische Gruppen und deren Bestandteile sind deutlich wahrnehmbar, wenn auch sie oft nicht sehr stark kontrastieren. Mit Vorliebe wird das zweite Thema aus dem Material des ersten abgeleitet, wobei meist nur rhythmische Veränderungen vor sich gehen. Besonders in der Volksmusik prägen sich die Themen durch ihre Wiederholungen leicht dem Gedächtnis ein.

Die Tatsache, dass alle Instrumentalstücke betitelt sind, ist nicht im Sinne einer Programm-Musik aufzufassen. Durch die Ueberschrift soll vielmehr lediglich die Phantasie des Hörers in eine bestimmte Richtung gelenkt und für das Musikstück selbst der Gefühlsausdruck festgelegt werden. Die gesamte koreanische Instrumentalmusik besteht demnach aus Charakterstücken. Absolute Musik dagegen, welche auf jede aussermusikalische Beziehungen verzichtet, ist dem Koreaner gänzlich unbekannt. Das melodische Geschehen (gleichviel, ob vokal oder instrumental) ist vorwiegend durch das Streben nach Charakterisierung bedingt, rein musikalische Baugesetze dagegen haben — abgesehen von der oft beobachteten Regel der Zwei- oder Dreiteiligkeit — ganz untergeordnete Bedeutung.

HETEROPHONIE.

Heterophonie ist die primitivste Art der Mehrstimmigkeit. Sie entsprang aus der Freude an der Anderstönigkeit im Zusammenspel und war bei den ausübenden Musikern

aller Kulturländer beliebt. Da ihre Anwendung — ohne durch bestimmte Gesetze festgelegt zu werden — der Willkür und dem musikalischen Geschmack der Musiker überlassen blieb, konnte sie sich nicht zur eigentlichen Kunstform entwickeln und blieb daher in den Anfängen stecken.

Der koreanischen Musik ist Heterophonie ebenso bekannt wie der chinesischen und japanischen, jedoch mischen sich nur in das Orchester der Palast- und buddhistischen Musik heterophone Elemente.

Die melodieführende Stimme, gleichsam der Grundpfeiler des musikalischen Gebäudes, wird umrankt von den zierlichen Ornamenten eines zweiten Instrumentes. Der schwere Ernst oder die erhabene Frömmigkeit des Melodiegesanges wird gemildert durch die spielerische Leichtigkeit der Heterophonie. Gelegentlich eingestreute Verzierungen sind durch Motive dargestellt, welche nicht selbständig weitergeführt werden und die Hauptmelodie so umschlingen, dass eines ohne das andere nichts Vollkommenes sein könnte.

Bei heterophoner Begleitung bleibt die Hauptmelodie in Bewegung. Die Ornamentik ist nicht überladen, (wie etwa in der persischen und arabischen Musik), sondern stets durchsichtig, sodass die beiden Stimmen leicht unterschieden werden können [22]). Was Plato über das Wesen der griechischen Heterophonie sagt, gilt auch für die koreanische Musik: sie ist lediglich Verbrämung, Verzierung, keineswegs Gegenüberstellung einer selbständigen Melodie oder gar Mehrstimmigkeit [23]). Neben der häufigsten Form, dem Unisono, sind es gelegentliche Quarten- und Quinten-

---

22) G. Adler: Handbuch der Musikgeschichte 1924. S. 24.

23) H. Rieman: Handbuch der Musikgeschichte. 1923. 1. Teil. S. 121.

parallelbewegungen sowie kleine melismatische Figuren, mit welchen man den Vortrag der Melodie auszuschmücken bemüht ist. Jede Musik hat, seiner künstlerischen Fähigkeit entsprechend, seine besondere Art heterophonisch zu gestalten und so tritt diese Vortragsweise bei einem und demselben Stück in bunter Mannigfaltigkeit vor das Ohr des Hörers.

Piri, eine Bambusoboe mit aufdringlicher Klangfarbe, macht sich als heterophonisches Instrument besonders bei der Palastmusik geltend, während die weichklingende Tanso-Bambusflöte mehr zur Begleitung buddhistischer Musik sich eignet. Beider Aufgabe ist es, die Melodie mit kleinen melismatischen Spielfiguren zu umkleiden; der Tanso kommt ausserdem das orgelpunktartige Aushalten von Tönen zu, indessen die anderen Instrumente weiterspielen.

V. — VORTRAG.

«Das Spiel des Edlen ist mild und sanft, es hält sich im Gleichmass der Stimmung und wirkt anregend und belebend. Die Stimmungen des Schmerzes und der Trauer nährt er nicht in seinem Herzen, trotzige und gewaltsame Bewegungen sind seinem Körper fremd. Das Spiel des Gemeinen ist anders: es ist laut und rasch, dann wiedererstarrend und verschwommen, ein Abbild gewalttätiger Todesstimmungen. Die Stimmung harmonischen Ausgleiches trägt er nicht in seinem Herzen, Milde und anmutige Bewegungen sind seinem Körper fremd[24]).»

Mit kurzen Worten ist hier die Aesthetik des altklassischen ostasiatischen Vortragstils präzisiert. Stimmungen der Trauer und des Schmerzes oder der Leidenschaft durch die Art des Musizierens an den Tag zu legen, ist des Edlen nicht würdig. Die stets beherrschte und gemässigte Art des Vortrags ist auch geeignet, die Gefühle der eigenen Brust zum Schweigen zu bringen, die Forderungen der Leidenschaften in edlen Verzicht zu verwandeln. In diesem Sinne

---

24) Wang-Kuang-Ki: Konfuzius, übersetzt von R. Wilhelm, in Sinica «Mitteilungen des China-Instituts zu Frankfurt am Main, 1927, 2. Jahrg., Nr. 6-7.

sind die Musikbeispiele Nr. 1, 2, 3 und 4 durchaus vornehme Musik. Wenig Gefallen werden dagegen die scharf akzentuierten Rhythmen der Beispiele volkstümlicher Musik (Nr. 10, 11, 12, 13 und 16) bei den Meistern des strengen Stils gefunden haben, denn ihr lustiger und tänzelnder Charakter steht im Gegensatz zu jener hohen und ernsten Auffassung.

Der Vortrag ist im grossen und ganzen gefühlsmässig, aber dem Inhalt des Stückes angemessen. Man findet wohl das Legato-Spiel (Notenbeilage Nr. 2 und 4), aber kein Stakkato und kein Glissando; Portamenti werden gerne verwendet. Das Vibrato kommt häufig vor im Gesang und Instrumentalspiel, z. B. bei Flöten, Piri, Täkum usw., doch vermeidet es der Geigenspieler (Häkum). Sänger und Sängerinnen erzielen eigenartig ergreifende Wirkungen durch schluchzendes Singen, das sie an richtiger Stelle anzubringen wissen. (Notenbeilage Nr. 12 im Takt 44: f^2.)

Eine Art von Notenschrift ist nur für die Instrumente vorhanden, auf welchen Töne gegriffen werden und zwar: für Hyonkum (schwarze Laute) die Nummer der zu zupfenden Saite, für Flöte die Nummer der zu öffnenden oder zu schliessenden Löcher. Für chromatische Veränderungen treten bei Blasinstrumenten nochmals Zahlen hinzu, für Saiteninstrumente das Wort «ziong» = unrein. Die Intonation bleibt hierbei dem Gehör des Spielers überlassen. Bei den Schlaginstrumenten stellt sich die Notierung in folgender Weise dar (Tjankonoten):

O = mit dünnen Stäbchen geschlagen (nach Eckhardt: mit der linken Hand geschlagen).

● = Schnalzen mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand auf dem Trommelfell.

= mit einer Hand schnalzen, mit der andern mit dünnen Bambusstäbchen auf die Trommel schlagen.

= Pause (etwa 1/4 Pause).

Accelerando gilt als schlechte und unvornehme Vortragsart und wird daher in der Palastmusik nicht angewendet. Man vergleiche mit dieser Auffassung die anfangs erwähnte Ansicht des Konfutse über den Vortrag.

Durch die raschere Temponahme kann der Hörer in Unruhe versetzt werden, und solche Wirkungen laufen dem ethischen Zwecke der Musik zuwider. Umgekehrt tritt als beruhigender Faktor ein ritardando hervor: Notenbeilage Nr. 1 im 26. Takt, Nr. 2 im 13. Takt, Nr. 11 im 7. Takt.

Dynamik: Das buddhistische und das Palastorchester machen bei ihren Darbietungen wenig Gebrauch von dynamischen Gegensätzen. An- und Abschwellen ist wohl in bescheidenem Masse bemerkbar, im allgemeinen bleibt es bei mezzoforte. Umsomehr ist man bemüht dem Gesangsvortrag durch dynamische Abstufung Leben und Farbe zu verleihen. Zartes Piano und kräftiges Forte im Verein mit Cresc. und Decresc. und gelegentlichen Sforzati werden manchmal verwendet. Im allgemeinen verträgt jedoch auch diese Dynamik keinen Vergleich mit der abendländischen.

Eine Eigentümlichkeit koreanischer Sänger und Instrumentalisten hinsichtlich der Dynamik besteht darin, lange Noten mit ff zu beginnen und sie decrescendo bis zu pp. ausklingen zu lassen. Z. B. Notenbeilage Nr. 10 in Takt 2: d^2. Doch beschränkt sich diese Vortragsart auf die Volksmusik. Das Tempo der Palastmusik ist im Zusammenspiel breit, gezogen. In der Regel wird ein Orchesterstück lang-

sam begonnen, dann allmählich ins normale Zeitmass hinübergeleitet (Notenbeilage Nr. 2 und 3). Die Ursache dieser Gepflogenheit liegt im Fehlen des stabführenden Dirigenten. Demgegenüber beginnt die Volksmusik im Gesang und Instrumentalspiel gleich mit dem Haupttempo. Vergleichsweise bevorzugt sie, besonders in Verbindung mit punktierten Rhythmen, ein bewegteres Tempo, etwa Andante con moto oder höchstens Allegretto.

VI. — ZUR SCHALLPLATTENUEBERTRAGUNG.

Eine Auswahl von Phonogrammen versuchte Verfasser in europäischer Notenschrift zu übertragen (siehe die Notenbeilagen). Er war sich dabei der grossen Schwierigkeiten bewusst, denen die Aufzeichnung solcher Musik begegnet.

Zunächst treten im Gesang und Instrumentalspiel nicht unbedeutende Abweichungen einzelner Tonstufen von der reinen bezw. temperierten Stimmung auf, sie betragen bis zu einem Viertelton. In der Instrumentalmusik mag dies durch unvollkommene Bauart der Instrumente zu erklären sein. Die melodieführenden Flöten stimmen zuweilen nur in einem Ton (f^1 und c^2) mit der reinen Skala zusammen. Die Saiteninstrumente sind natürlich zwangsläufig ebenfalls solchen Abweichungen in der Stimmung unterworfen [25]).

[25]) Der Begriff «Tonreinheit» kann allerdings nur relativ aufgefasst werden. Es wäre durch Versuche festzustellen, ob nicht beim koreanischen Hörer der Vortrag dieser Stücke in temperierter Stimmung recht ungünstige Urteile hinsichtlich Reinheit hervorrufen würde.

Nicht geringere Schwierigkeiten bereitet vielfach die rhythmische Fixierung dieser Musik. Ihr komplizierter rhythmischer Ablauf, der sich überdies durch den improvisatorischen Vortrag der genauen Messung der Tondauer noch weiter entzieht, bietet daher oft gar keine oder nur ganz unbestimmte Anhaltspunkte für Takt und Metrum. Der einzige Behelf ist diesesfalls, die rhythmische Struktur in den Details nach Möglichkeit im Notenbilde wiederzugeben und grössere musikalische Phrasen durch Bindebögen oder durch Taktstriche am Anfang und Ende derselben zusammenzufassen. Bei Stücken, welche eine Takteinteilung zulassen, ist fortgesetzter Taktwechsel zuweilen unvermeidlich. Im allgemeinen können selbst untergünstigsten Voraussetzungen erfolgte Uebertragungen unter sich erhebliche Unterschiede aufweisen, da erfahrungsgemäss gleiche Melodien ein zweites Mal nie in völlig gleicher Gestalt vorgetragen werden [26]).

Nr. 1. *Cü-thä-Pyong-zi-kok* [27]). (Notenbeilage Nr. 1).

(Melodie von der sorgenbrechenden Trunkenheit.)

Täkum-Solo, Name des Spielers Kim,-Ke-Son Begleitinstrument: Pak, Name des Begleiters Zö,-Sun-Yong. Diese

---

[26]) A. W. Ambros: Geschichte der Musik. Breslau, 1862. 1. Bd., S. 37. Ambros berichtet in seiner Geschichte der Musik von der Aufzeichnung chinesischer Melodien durch zwei gleichzeitig arbeitende Sachverständige: «Es ist immerhin bemerkenswert, dass gleichzeitige Berichterstatter, wie Amiot und Barrow, dieselben Melodien keineswegs in ganz gleicher Gestalt zu hören bekamen.»

[27]) A. Eckardt: a. a. O., S. 18, Nr. 9. Schallplatte: Victor Orthofonic Record Nr. 49.803 B., Seoul, Korea.

Komposition entstand im Lizozeitalter, unter dem 7. Sezong (König Koreas) ungefähr in der Mitte des 15. Jahrhunderts und diente als Feiermusik [28]). Der Stimmungscharakter dieser Komposition ist glückselige Zufriedenheit. Nachdem der Tag mit seinen Plagen und Sorgen zu Ende ist, bannt der Trunk am Abend alles Widerwärtige des Alltags. Nur Friede, Lieblichkeit und Schönheit erfüllen das Herz in der Trunkenheit und lassen es schwelgen in Glück und Wonne. Die Phantasie des vortragenden Musikers hilft dazu, den Stimmungsgehalt dieser Komposition lebendig und eindringlich zu gestalten. Hinsichtlich der metrischen Struktur ist eine strenge Gesetzmässigkeit nicht zu erkennen. Das Stück stellt sich dar als improvisatorische Paraphrase über mehrere Grundmotive nach dem Prinzp der melodisch-rhythmischen Variation. Die Gliederung der Grossform wird bewirkt durch deutliche Cäsuren.

Die Skala ist durchweg Es-Dur. Halbtonschritte sind konsequent, obgleich sowohl g als auch as vorkommen, vermieden. Palast- und religiöse Musik verwerfen den Halbtonschritt, weil dieses Intervall nicht geeignet ist, leidenschaftliche Erregungen zu besänftigen, hingegen die Seele mit sinnlichen Vorstellungen erfüllt. (Man vergleiche dazu die Verwendung von Halbtonschritten in der Profanmusik: Beispiel 11 und 12) Pfeiler-Töne sind neben dem Grundton es^1, die Sekunde f^1 und die Quinte b^1.

Die Häufung seiner Melismen und die Freiheit des Vortrages erschweren die rhythmische Messung dieses

---

28) Unser Stück entspricht demjenigen, welches Eckardt S. 18 als Nr. 8 anführt. Eckardts Nr. 9 ist eine spätere Umarbeitung eines Teils dieses Stücks.

Stückes. Das wesentliche Kennzeichen seiner Rhythmik ist bunte Mannigfaltigkeit; sie ist bedingt durch den improvisatorischen Charakter des Stückes und wird noch erhöht durch die Freiheit des Vortrags, welche den rhythmischen Ablauf einer exakten Messung häufig entzieht: ein typisches Merkmal der orientalischen Musik überhaupt. Das polyrhythmische Geschehen wird vor allem durch die Freude am Ornament bereichert. Vor- und Nachschläge, Melismen aller Art, variierende Umspielungen beleben das rhythmische Bild ebenso wie der Wechsel 2- und 3-zeitiger Bildungen, die Verwendung von punktierten Rhythmen und Synkopen sowie der plötzliche Eintritt von gehaltenen Tönen, die gegen die Unruhe der Spielfiguren kräftig kontrastieren. Sofern einzelne Phrasen in ihrer rhythmischen Prägung aus der Buntheit hervorstechen (9) oder durch Wiederholung sich dem Gedächtnis besser einschärfen, tragen sie wirksam zur Gliederung des rhythmischen Ablaufs bei. Es treten zwei Hauptgruppen, jede im Umfang einer reinen Quarte hervor: Die erste Gruppe (1-11) liegt um die Dominante b und wird getragen bis zum Eintritt der zweiten thematischen Gruppe (12-24). Deren neue Motive bewegen sich nunmehr um die Tonika es und wechseln mit dem immer wiederkehrenden Thema ab.

Die Coda (25-29) wiederholt bruchstückweise das zweite Thema (12) und bringt das Stück auf der Sexte zum Abschluss. Die langgehaltenen Töne, bereits als reizvolles rhythmisches Kontrastmittel erwähnt, verfehlen auch als melodische Bestandteile nicht ihre Wirkung. Sie erfüllen die Aufgabe, der spielerischen Unruhe der Melismen melodische Ruhepunkte entgegenzustellen. Die Grenzen der melodischen Abschnitte entsprechen der Atemlänge des Spielers (gekennzeichnet durch Phrasierungsbogen). Nicht

ohne Einfluss auf die Melodiebildung scheinen die technischen Grenzen des Instrumentes gewesen zu sein.

Das Zeitmass, welches etwa als Andante zu bezeichnen wäre, wird das ganze Stück hindurch beibehalten; jedoch bedingt der Charakter der Komposition auch agogische Schwankungen, die sich in dem Espressivo des Vortrags entsprechend auswirken. Dass dieses «Espressivo» allerdings anders ist als in der europäischen Musik, wird nicht nur durch die Agogik klar, sondern auch durch die Dynamik und andere Vortragseffekte. Dynamisch verläuft das Stück von Anfang bis Ende ziemlich gleichmässig im mf. Schwaches An- und Abschwellen beim Steigen und Fallen der melodischen Linie ist zwar gelegentlich wahrzunehmen, doch verbleibt der dynamische Vortrag in einer gewissen Beharrlichkeit, die keinen Vergleich mit der abendländischen Gefühlsdynamik zulässt. Dagegen sind in der häufigen Anwendung des Vibrato auf gehaltenen Tönen, sowie im gelegentlichen Portamentieren dem Europäer geläufige Vortragsaffekte festzustellen.

Der Grundton es^1 steht 1/4 Ton höher als die reine Stimmung; nur f^1 konnte als rein festgestellt werden. Alle übrigen Töne differieren nach oben. — Das begleitende Pak entspricht der Kastagnette; sein Ton ist aber nicht das bekannte Klappern, sondern mehr ein zischendes Geräusch. Von modernen Instrumenten kommt ihm der Jazzbesen in der Wirkung nahe. Seine Anwendung findet das Pak ausschliesslich in der Palastmusik. Im vorliegenden Stück wird Pak einmal als Einleitung und sechsmal zum Abschluss verwendet, ist also ein geräuschmässiges Markieren von Anfang und Ende. Das Stück klingt eine Octave höher als die Notierung.

Nr. 2. *Man-Nyon-Zang-hoan-zi-kok*[29]) (Notenbeilage 2).

(Melodie von der ewigen Freude.)

Diese Feiermusik für Orchester ist vor 600 Jahren in der Koryozeit zuerst gespielt worden; sie diente im Palast auch für den Tanz.

Die Besetzung für dieses Stück war folgende:

Musikmeister: Ham-Hua-Zin.

Instrumente:		Anzahl
Häkum	= Geige	3
Piri	= Oboe	4
Tang-du	= gr. Flöte	4
Täkum	= mittl. Flöte	4
Tanso	= hohe Flöte	1
Tjanko	= Schlaginstrument	1
Za-go	= Schlaginstrument	1
Pak	= Kastagnette	1

Die Melodie wird von Häkum, Täkum, Tangdu geführt; Piri und Tanso umspielen sie stellenweise in wechselnder Improvisation. Melodieträger ist also das Holz-Blasinstrument, im Gegensatz zur Besetzung des buddhistischen Orchesters, wo die Saiten- und Zupfinstrumente dominieren.

---

[29]) Eckardt, a. a. O., S. 19, Nr. 14. Schallplatte: Victor Ortho. Rec., Nr. 49.803 A, Seoul, Korea.

Dieser Komposition liegt etwa folgende Vorstellung zugrunde: Gott gab uns gutes Getreide, fruchtbringende Reisfelder, ein gesegnetes Erntejahr. Nun lasst uns aufjubeln zu Gott, unserem Glückspender, denn noch reicherer Segen harrt unser, wenn wir dankbar sind, dann leben wir in einem Land, wo ewiges Glück und ewige Freude herrschen.

Der Tonumfang des Stückes reicht von *as* bis c^2 mit as als Grundton. Nach der Häufigkeit ihres Vorkommens ergibt sich die Folge as, b, es, f, c, sodass man die Leiter as, b, c, es, f erhält. Ohne leiterfremde Töne ruht die ganze Komposition auf dieser Fünftonskala, mit Bevorzugung der Secunda und Quinte. Die Tonart ist As-Dur.

Die Disposition ist dreiteilig nach dèm Schema a, b, c; 1-14, 15-31, 32-52 bezeichnen die drei thematischen Gruppen, welchen sich noch (53-61) die Coda anschliesst. 49-53 wiederholt notengleich 32-36.

Es war hier nicht leicht, die Grenzen der themat. Gruppen festzustellen. Das Stück wird so gespielt, dass nur an einer Stelle (Takt 14) eine Cäsur wahrzunehmen ist. Erst durch die Notierung konnte ein einigermassen klares Bild der Gliederung gewonnen werden. Das Stück lässt sich im Dreivierteltakt notieren; jedoch musste an zwei Stellen (31-36) ein zweiteiliger Takt eingeschoben werden. Im übrigen tritt die Dreiteiligkeit des Taktmasses mit unterschiedlicher Deutlichkeit hervor; am klarsten in 37-44, wo die Verteilung der Taktzeiten auch durch den melodischen Verlauf klargestellt ist. Anderseits wird das Gleichmass der Taktverhältnisse gestört durch die Unregelmässigkeit der begleitenden Tjanko- und Zagoschläge, welche willkürlich auf gute oder schlechte Taktzeiten fallen.

Der rhythmische Verlauf zeigt geringere Mannigfaltigkeit als Nr. 1. Es fehlen die für letzteres Stück typischen kontrastierenden langen Notenwerte. Die zwischen die Viertelrhythmen eingestreuten Sechzehntel sind als Ornament aufzufassen. Das im allgemeinen ziemlich getragene Zeitmass entspricht der feierlichen Grundstimmung des Liedes. Das Stück war ursprünglich ein gesungenes Lied und ist erst später zum Instrumentalstück umgearbeitet worden. Der Tonumfang (eine Dezime in Alt- und Baritonlage) und der Verlauf der melodischen Linie, welche keine komplizierten Melismen aufzuweisen hat, bestätigen dies. Durch diese Beschränkung und vor allem durch die fast durchgängige Zentrierung um es und as ist die Melodiegestaltung ohne besondere Spannkraft. Diese wird nur an einzelnen Stellen durch heterophone Einwürfe und instrumentale Verstärkungen (durch Piri und Tanso) erhöht.

Die Intervallschritte bleiben durchweg innerhalb der reinen Quinte. Doch ist die Intervallweite durchschnittlich grösser als in Nr. 1. Einzelne Motivbildungen treten besonders deutlich hervor, z. B. die Vier-Sechzehntel-Figur in Takt 2; sie kehrt im Ganzen sechsmal wieder, teils in der Melodieführung selbst, teils heterophonisch in den Begleitinstrumenten Piri und Tanso, im letzten Falle, in der höheren Oktave, und mit einigen Veränderungen und starkem Vibrato vorgetragen. Im Takt 31 und 37 bringen Piri und Tanso heterophonisch die um einen Ton b^1 vermehrte Melodie; in Takt 56 mit 58 tritt die Begleitstimme selbständig mit reichen Melismen auf. Takt 13 bringt eine Art Imitation im kanonischen Sinne dadurch, dass die heterophonisch begleitende Tanso-Flöte ein Viertel später einsetzt [30]). f^1 und c^2 decken sich mit der reinen

[30]) Europäischen Ohren scheinen solche Nachahmungen bisweilen als verspätete Einsätze zu gelten.

Stimmung. Die anderen Töne stehen ca. 1/8 Stufe tiefer; besonders tief ist das b^1, es klingt fast a^1. Das Stück wird durchweg legato gespielt. Der Ausdruck der Freude gibt sich nicht zügellos, sondern sehr gemässigt und steigert sich nirgends zur Ausgelassenheit. Das Vorherrschen der Viertel- und Achtel-Notenwerte und der ruhige rhythmische Verlauf machen das Stück geeignet zur Begleitmusik jener leidenschaftslosen Tänze, bei welchem die Füsse am Platze blieben und nur das Spiel der Arme und der mit rotem Tuch bedeckten Hände als Ausdrucksmittel pantomimischer Darstellungen dienten.

Der Palastmusikmeister Ham, der noch in Seoul lebt, sagt «dass die auf diesen Schallplatten aufgenommenen Stücke (Notenbeilagen Nr. 1 u. 2) nur ein Teil des Ganzen seien».

DIE ZONG-AK (Reine Musik).

Als eine besondere Art der Palastmusik, die seit der Verdrängung des Buddhismus durch den Konfutsianismus aus dem Palast in die buddhistischen Tempel verpflanzt worden war und erst in neuerer Zeit wieder von einer aus ehemaligen Palastmusikern und einigen anderen Musikern bestehenden Vereinigung ans Tageslicht gebracht wurde, stellt sich die uralte sog. Zong-Ak dar. Die Zong-Ak-Gruppe erwirbt sich durch die systematische Erforschung und Pflege der alten Musik nicht geringe Verdienste. Denn die Zong-Ak hat nicht nur historischen Wert, sondern sie gilt als die reinste Form der koreanischen Musik. Ihr gehört an:

Nr. 3. Thar-yong[31]) (Notenbeilage 3).

(Thar-yong = Glockenschlag zu Ehren Buddhas).

Besetzung der Instrumente:

Yangkum = Zither
Hyonkum = schwarze Laute
Häkum = Geige
Tanso = Bambusflöte
Täkum = mittl. Flöte
Tjanko = Trommel

Melodieträger sind hier Hyon-kum, Hä-kum und Yang-kum; Tan-so und Tä-kum treten als verzierende Instrumente hinzu.

Der Stimmungscharakter dieser Komposition ist feierlich getragen und bringt keine starken Affekte zum Ausdruck. In dieser Hinsicht erinnert Tharyong an das «Mannyon-zang-hoan-zi-kok». Bei der Besetzung des buddhistischen Orchesters fällt der Melodievortrag der Laute, der Zither und der Geige zu. Die beiden Flöten besorgen das schmückende Beiwerk. Warum hier der feierliche Klang der Saiteninstrumente als Melodieträger bevorzugt wird, kann nicht mit Bestimmtheit angegeben werden. Vielleicht entspricht seine zarte Verklärtheit besonders dem buddhistischen Weltgefühl. Am meisten tritt Hyonkum und Yankum hervor, deren Zusammenspiel gongähnlichen Klangcharakter hat. Die Palastmusik hat wohl, mit der Annahme des Konfutsianismus, durch Einführung der Holzblasinstrumente als Melodieträger bewusst und absichtlich

[31]) Tharyong: Schallplatte Colombia Nr. 40.006-B, Seoul, Korea.

auf die ältere, uranfängliche Besetzung zurückgegriffen, um die Abwehr vom Buddhismus auch in der Musik zu betonen. Die Skala bei Tharyong besteht aus den fünf Tönen des es f as b. Als Taktmass konnte 6/8 festgestellt werden.

Das Stück bildet 3 Hauptgruppen: Takt 1 bis inkl. 16, 17 bis 42, 43 bis 64. Innerhalb dieser Einteilung ergeben sich folgende Uebereinstimmungen:

Takt 10 bis 16 wiederholt in Takt 36 bis 42;
» 20 » 21 » » » 22 » 23;
» 43 » 44 » » » 45 » 46;
» 47 » 53 » » » 57 » 63.

Im Gegensatz zu Nr. 2 liegt hier das Gewicht auf der rhythmischen Seite. Die Bildungen beherrschen das ganze Stück. Wie die Gegenüberstellung von Takt 1 mit 2 und 3 mit 4 bereits zeigt, wechseln sie ihre Stellung. Eine Ausnahme bilden die Takte 23, 27, 29, 30 und 31, in welchen an die Stelle der Punktierung gleiche Achtelbewegung tritt.

Der melodische Ablauf zeigt in den einzelnen Gruppen verschieden Zentrierung. Während in der 1. Gruppe (1-16) die Melodie um den als Tonika aufzufassenden Ton as herumschwingt, schiebt sich der Mittelpunkt in der 2. Gruppe (17-23) nach dem unteren es (Dominante) und rückt dann (24-35) in die obere Dominante es hinauf. Die Melodie der 3. Gruppe lagert sich wiederum um die Tonika. Demgemäss erhöht sich in der mittleren Gruppe der melodische Spannungsgrad. Im übrigen verleiht die schwingende Form der Melodie dem Stück den Ausdruck beschaulicher Ruhe und Gelöstheit. Derselbe wird noch verstärkt durch den 6/8 Takt mit punktierten Rhythmen (nach Art des Siciliano). Man bemerkt jedoch die Aus-

nahme in den den Höhepunkt der melodischen Linie bildenden Takten 27-30, in welchen die Punktierung wegfällt.

Im Gegensatz zu den vorigen Beispielen ruhen einzelne Melodietöne auf einem harmonischen Fundament. An den mit Kreuz bezeichneten Stellen erklingt deutlich zum Melodieton b der Dreiklang es b es ohne Terz g. Diese Tatsache ist im doppelten Sinne beachtenswert: erstens wegen des Vorkommens akkordischer Elemente überhaupt, zumal da das Stück alten Ursprungs ist; und ferner, weil die wenigen Begleitaccorde nicht, wie man nach der Tonalität erwarten würde, auf der Tonika as, sondern auf der Quinte es stehen. Es mag dies vielleicht in der instrumentalen Ausführbarkeit seinen Grund haben, aber es ist doch wahrscheinlicher, dass die funktionellen Begriffe nicht im Sinne der abendländischen Musik anwendbar sind, sondern dass der Schwerpunkt hier eher auf der Form liegt. Im übrigen sind heterophonische Elemente ähnlich wie in Nr. 2 und 4 vertreten. Piri und Tanso begleiten die von Hyonkum und Yangkum ausgeführte Melodie eine Oktave höher, stellenweise in kleinen Melismen. Der kraftvolle Klang des Hyonkums setzt sich aber überall durch. Das Tempo wird am Anfang sehr breit genommen. Es steigt erst allmählich an bis zum Schluss, ohne jedoch hastig zu werden. Wie überall in der buddhistischen Musik treten auch hier als Melodieträger nur Saiteninstrumente auf im Gegensatz zu Palastmusik mit dominierendem Holzbläserklang. Das Schlagzeug ist nur mit einem Tjanko besetzt und tritt deshalb nicht stark hervor. Nur f^1 stimmt rein, alle Töne sind bis zu 1/4 Stufe höher, besonders hoch as^1.

Nr. 4. *Bon-niong-san* [32]) (Aufstieg der Seele)

(Notenbeilage 4).

Wie Nr. 3 wird dieses Stück vom selben buddhistischen Orchester vorgetragen. Hyonkum und Yankum sind also seine Melodieträger, Tanso und Täkum heterophonisch begleitende Instrumente. Es gehört zur religiösen Musik, wie schon sein Titel besagt, und ist seiner Faktur nach für die koreanisch-buddhistische Musik besonders charakteristisch. Abgesehen von melismatischen Wechseltönen werden nur die vier Stufen es f as b verwendet, welche auf die Tonart Es-Dur schliessen lassen. Aber vom Takt 13 ab bis Schluss kann man, wenn auch *des* nie auftritt, die Tonart nach As-Dur umdeuten und die Skala hiesse dann as b es f.

Im Vergleich zu Nr. 2 und 3 ist der rhythmische Verlauf dieses Stückes verschleiert und infolgedessen einer gleichmässigen Takteinteilung schwer zugänglich. Die Melodie verläuft in fast ausschliesslich langen Tönen; ihre Notation entspricht ihrer Dauer nur ungefähr. Tanso und Täkum beleben den ruhigen Fluss der Melodie gelegentlich mit kleinen Melismen, im übrigen gehen auch sie unisono mit der Melodie.

Die vorwiegend grossen Intervallschritte (Quarten, Quinten und Oktaven) geben der melodischen Linie einen Zug ins Grosse. Die langsam schreitende Melodie, die wie ein feierliches Glockenläuten wirkt, wird durch die heterophonische Figur der begleitenden Flöte belebt. Als Gegensatz dazu tritt mehrere Takte lang ein gehaltenes as auf. Die Oktavenschritte erscheinen als melodische Höhe-

---

32) Schallplatte: Columbia 40.006-A (20.673), Seoul, Korea.

punkte, und die Synkopen verleihen dem feierlichen Schreiten Gewichtigkeit. Ansätze akkordischer Bildungen sind nicht vorhanden.

Das Stück wird im allgemeinen forte gespielt. Die Melodie-Instrumente Hyonkum und Yankum sind Zupfinstrumente und die auf ihnen hervorgebrachten Töne erwecken den Eindruck von Glockenschlägen, die aus einiger Entfernung erklingen. Bemerkenswert ist, dass hier nicht wie bei Nr. 3 alle Instrumente zusammen anfangen, sondern Hyonkum allein, zu dem sich dann nach und nach die übrigen Instrumente gesellen. Die Intonation ist in diesem Stück viel unreiner als bei Nr. 3, obwohl die gleiche Besetzung spielt. Nur f es as sind rein, das b steht bis zu 1/4 Ton tiefer. Das Stück und das vorhergehende Stück klingt eine Oktave tiefer als die Notierung.

ZUR VOLKSMUSIK.

Korea war bis in die neuere Zeit ein Land mit einfachen Wirtschaftsbedingungen geblieben. Sein gemässigtes Klima und der ertragreiche Boden machte eine Lebensführung möglich, welche keinen schweren Kampf ums Dasein bedeutete. Auch der Lohnarbeiter fühlte sich nicht gedrückt; er und sein Dienstherr waren sich eines Gegensatzes nicht viel bewusst. Das war gewiss der geeignete Boden, um Musik und Dichtung, verbunden durch den Rhythmus, aus der Arbeit hervorwachsen zu lassen. Zu landwirtschaftlichen Arbeiten: beim Hirsestampfen beim Drehen der Handmühle, beim Umbrechen des Bodens etc. und überhaupt zu jeder körperlichen Tätigkeit,

welche gemeinschaftlich vorgenommen wird und deshalb zu rhythmisch geregeltem Ablauf reizt, ertönten in Korea mit mehr oder minder sinnvollen Texten jene rhythmischen Gesänge, wie sie in allen Sprachen der Erde seit den ältesten Zeiten im Gebrauch sind. M. Courant veröffentlichte zwei längere koreanische Improvisationen [33]), von denen er die eine in Seoul beim Enthülsen von Reis hörte; die andere, mit sehr umfang- und beziehungsreichem Text, ebenfalls in Seoul beim Feststampfen der Erde für die Fundamente eines Hauses. Andere in China oder Japan gehörte Arbeitsgesänge, deren Texte Bücher veröffentlichte: Gesang der Sänftenträger (S. 205), der Fischer (S. 213), der Ruderer (S. 250) u. a. sind auch in Korea zu hören [34]). Nach der Annexion musste sich die behagliche und anspruchslose Art, das Leben von der besten Seite zu nehmen, durch die von Japan eingeleiteten Reorganisationen fühlbare Einschränkungen gefallen lassen. Das Aufkommen der «Arbeit» im europäischen Sinne mag die Singfreudigkeit wohl gemindert haben [35]), aber wohl nicht mehr als durch die Umwandlung der freien Erwerbstätigkeit in Lohnarbeit bedingt ist. Soweit die Lebensführung von diesen Veränderungen nicht ungünstig berührt

---

[33]) Bücher: Arbeit und Rhythmus, 1919, S. 173 f.

[34]) Vgl. Notenbeilage Nr. 5 Bam-Yot.

An dieser Stelle sei ein von Eckardt notiertes Heimatlied erwähnt. Er bezeichnet es als koreanisches Lied; tatsächlich ist es aber ein rein japanisches Erzeugnis, welches vor etwa 15 Jahren nach Korea gedrungen ist. Zum Beweis diene, dass der Text dieses jungen Liedes in Korea zunächst in japanischer Sprache gesungen und erst später ins Koreanische übertragen wurde. Eckardt, a. a. O., S. 60 und S. 23.

[35]) vgl. Eckardt, a. a. O., S. 56 und 57.

wurde, hat die Ausübung der Volksmusik an Beliebtheit nicht verloren.

Es gibt eine Menge koreanischer Volkslieder, deren Texte und Melodien von Mund zu Mund durch Jahrhunderte überliefert worden sind. Sie sind meist lyrischen Inhalts, und durch Melodie und Text klingt immer zarte Melancholie. Sie erklingen ausser bei der Arbeit auf dem Felde bei Trunk und Spiel oder bei sonstiger geselliger Gelegenheit. Stets werden sie von einem Vorsänger angestimmt, der Chor nimmt die Weise auf und wiederholt sie. Diese bei allen Völkern übliche Art des Singens wird auch in Korea immer noch gepflegt. Im Vergleich zur Palastmusik ist die Volksmusik einfacher, ungekünstelter, naiver; dafür ist sie aber impulsiver und stärker gefühlsbetont. Hier folgt eine kleine Auswahl koreanischer Volkslieder, die Verfasser zum Teil aus eigener Erfahrung kennt, zum Teil in Notierungen nach Schallplatten wiedergibt. Es seien solche zur Besprechung gewählt, die vor allem das Wesen der koreanischen Volksseele deutlich wiederzuspiegeln geeignet sind. Zunächst ein ganz einfacher musikalischer Strassenruf:

5.) *Yot-Ruf* [36]) (Notenbeilage 5).

Der Text lautet auf deutsch «Kauft Yot, pikant, mit Pfeffer gewürztes (Nacht)-Yot!»

---

[36]) Yot ist ein beliebter koreanischer Nationalleckerbissen aus Hopfen und Malz mit starken Gewürzen, besonders Pfeffer, hergestellt, schmeckt sehr süss und wird von Händlern auf der Strasse feilgeboten. Der Ruf erklingt besonders nachts, weil dann Yot wegen seines durch die Nachtkälte bedingten festen Zustandes begehrt ist.

Die Singweise ist schwermütig, mehr rezitierend als melodisch, vermutlich stammt dieser Ruf schon aus der Koryozeit. Verfasser kennt zwei verschiedene Yot-Rufe; den ersten Ruf aus eigener Erfahrung, den zweiten nach der Angabe des koreanischen Gesanglehrers Ni-Sang-Zun [37]). Der Unterschied zwischen beiden ist wohl örtlich bedingt, zumal ja bei Volksliedern immer wieder Schattierungen, melodische und textliche Abweichungen sich vorfinden. Immerhin verraten beide Rufe gleichen Ursprung. Ihr Text ist fast vollständig gleich, ebenso das 6/8 Taktmass und der viertaktige Satzbau.

1. Fassung: «ko zo yang nom e bam yot sa si yo ei bam yot», auf deutsch: (Pfeffer zusammengemacht Nachtyot kauft! Eija Nachtyot).

2. Fassung: «ho zo yang nom e yot si yo! — bam yot!» [38]).

Beide Fassungen haben den Anfangstakt gemeinsam, und behalten g und c als Haupttöne bei, gehen aber melismatisch etwas auseinander. I zeigt einen Einschnitt in der Mitte, hat kleine Melismen auf c und schliesst mit h. Man hört allerdings oft auch b. II, etwas kürzer und einteilig, überbrückt g-c durch die Zwischenstufe a und schliesst auch auf a. Die Tonart ist C-Dur. Zu bemerken ist der stimmhafte Konsonant auf das Wort «bam» im vorletzten Takte.

---

37) Ni, Sang-Zun: Sammlung ausgewählter Volkslieder koreanisch, Korea.

38) Man bemerke hier den dialektischen Unterschied «Ko»-«ho».

Nr. 6. *J pal ziung zun ka*[39]) (Notenbeilage Nr. 6).

Der Text dieses Liedes lautet auf deutsch etwa:

1) Mit jugendlicher Frische wollen wir streben und lernen.
2) Die Zeit geht dahin wie ein Fluss und der Mensch altert wie der Hauch der Luft.
3) Versäume die Zeit nicht, versäume sie nicht in der Jugendfrische.
4) Haben wir die Zeit unserer Jugend richtig ausgenützt und unsere Pflicht erfüllt, dann kommt das Glück von selbst.
5) Denke nicht, du lebst ewig! Das Leben ist so kurz wie ein Hauch! Nutze die kurze Zeitspanne zum Guten![40])

Die Tonleiter besteht auch hier wieder aus 5 Tönen: d e g a h und wäre etwa als unvollständige dorische Ton-

---

[39]) «Altkoreanische Volkslieder», herausgegeben von Ni,-Sang-Zun, Seoul, Korea.

[40]) Diesem Jugendlied wird zuweilen noch ein anderer Text unterlegt, welcher in der Uebersetzung lautet:

1. Die Helle des herbstlichen Mondes erinnert mich immer an den Geliebten meines Herzens.
2. Wann, o wann mein Herzensgeliebter, könnte ich Dich lassen?
3. Pfui, Du kennst nichts anderes als Trinken und mit Weibern schlemmen.
4. Ach, meine Sehnsuchtsklage übertönt den Ost- und Südwind und meine Tränen ergiessen sich zum Han-kang-su.

Dieser Text wird in Seoul gesungen, worauf in der 4. Zeile der Flussname Hank-kang-su hindeutet.

art aufzufassen. Das Lied dürfte erst Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sein, da es ältere Leute nicht kennen. Der erste Text wird wegen seines moralisierenden Inhaltes häufig in den Schulen gesungen. Der zweite Text ist volkstümlicher und daher vermutlich der ursprüngliche. Auch der sehnsüchtig-unruhvolle Ausdruck der Melodie spricht dafür. Hier liegen zwei nur im Anfang von einander abweichende Notierungen vor. Die Melodie schreitet in 6/4 Takt im Tempo moderato fort; die erste Aufzeichnung beginnt auf der Dominante a, die zweite auf der Tonika d und vermeidet ausserdem die Sechzehnteltriole in der ersten Hälfte des ersten Taktes zugunsten einer gleichmässigen Achtelbewegung.

Das Lied bildet eine achttaktige Periode in streng symmetrischem Aufbau. Im Vordersatz entsprechen sich beide Hälften, die nur durch Halb- bzw. Ganzschluss zu unterscheiden sind. Der Nachsatz ist in beiden Fassungen gleich, er knüpft motivisch in I mit dem 7. Takt, in II mit dem 5. Takt an das Anfangsmotiv an.

Nr. 7. *Tampa-ku-ya* [41]) (Notenbeilage Nr. 7).

Dieses Liedchen wird von einem Vorsänger, der beliebig viele Strophen improvisiert, vorgesungen. Das Volk singt nach jeder Strophe die ganze Melodie auf einen feststehenden Refraintext nach. Es folgt nun als Beispiel in der

---

41) Auch Eckardt hat dieses Liedchen aufgezeichnet, a. a. O., S. 60, Nr. 7. Anhang.

guten Uebersetzung des Erzabtes Weber [42]) eine solche Improvisation:

1) O Vögel, o Vögel, Tampa Vögel von Tongnä Ulsan, Tampa Vögel.
2) Ist euer Land so arm, dass ihr nach Korea gekommen seid?
3) Unser Land ist auch schön, wir sind nach Korea gekommen, es anzuschauen.
4) Habt ihr Geld, es uns zu geben? Habt ihr Silber mitgebracht?
5) Gold fehlt uns und Silber auch, nur Tampaeier haben wir mitgebracht.
6) Dort droben am Fusse jenes Berges haben die Tampa-Vögel ihre Eier niedergelegt.
7) Wenn wir am Morgen kommen, kommt frischer Regen. Wenn am Abend, erquickender Tau.

Diese Melodie ist eine achttaktige Periode nach dem Schema a b c. Formal bemerkenswert ist, dass a (Takt 1 und 2) und c (die kadenzierenden Takte 7 und 8) einen viertaktigen Mittelteil (b) umschliessen. Die Tonart ist reines B-dur, die Stufenzahl ist von 5 auf 6 Töne erhöht und heisst: b c d es f g; es fehlt also nur der Leitton (a). Die Melodie setzt mit dem beliebten Quartenschritt (ab- und aufwärts) ein, der hier wie ein Signal wirkt. Der Mittelteil der Melodie ist mehr rezitierend gehalten und die 2-taktige Kadenz schliesst auf der Quinte. Der melodische Ausdruck ist vor allem durch den markanten Rhythmus

---

42) N. Weber: «Im Lande der Morgenstille», Verlag Seidel, München, 1932, 2. Aufl., S. 196.

mit seinen Punktierungen im Mittelteil bestimmt. Man beachte auch die kräftige Gliederung durch die Pause im 2. Takt, die wie ein erwartungsvolles Lauschen nach dem Anruf wirkt.

Nr. 8. *Pak-ion-Pok-po* (Notenbeilagen Nr. 8).

(Liebeslied von Kaesong).

Von diesem bekannten und beliebten Lied, voll Sehnsucht und Resignation, können zwei rhythmisch und melodisch differierende Aufzeichnungen vorgelegt werden. Die eine, im 2/4 Takt, stammt aus der Volksliedersammlung von Ni-Sang-zun [42]; die andere ist nach einer von Volksmusikern gespielten Schallplatte [43] vom Verfasser notiert und steht im 6/8 Takt.

Sänger: Ni-Yuang-san Hong.

Begleitinstrumente: Piri, Häkum und Tjanko. Die Uebersetzung nach der Schallplatte ins Deutsche ist gleichfalls ein Versuch des Verfassers.

1) Pak iun pok po, deine Tiefe kann man nicht ergründen, doch unergründlicher ist die Liebe meines Geliebten.

---

43) Pak ion ist der Name eines Wasserfalls in Mittelkorea bei Kaesong; pok po heisst Wasserfall.

44) Ni,-Sang-Zun: «Ausgewählte Volkslieder», Seoul, Korea.

45) Columbia Nr. 40.050-A (20.725).

2) Du hartherzige Zeit, enteile nicht so geschwinde, da sonst die weisheitsvollen Häupter dieser Stadt so rasch ergrauen und ins Grab sinken.

3) Fremd ist mir mein Geliebter geworden, da ich ihn nicht mehr schauen und sprechen kann, wann und wo ich will.

4) Ist meine Liebe und mein Geliebter tot, wem soll ich mich dann anvertrauen? Ich werde mich von allem wenden und einsam und vergessen sterben.

In beiden Fassungen ist die fünfstufige koreanische Skala verwendet. Die Haupttöne d und a weisen auf D-dur hin.

Aehnlich wie in Nr. 5 bildet auch hier der Wechsel zwischen Tonika und Dominante (d-a) die Basis des melodischen Geschehens. Nur im 6. Takt findet eine subdominantische Abbiegung nach g statt. Auch der Finalton ist g; wiederum wie in Nr. 5 wirkt er überraschend, da man als Schlussnote einen der beiden Haupttöne erwartet. Sekunden erscheinen nur als Wechsel- bzw. Durchgangsnoten. Der Melodieumfang beträgt eine Oktave (e als Wechselnote nicht mitgerechnet). Die Melodie ist trotz ihres melancholisch-monotonen Charakters und der fast ausschliesslichen Verwendung des Quartsprunges von intensiver Wirkung und bringt so die dem Texte innewohnende Leidenschaftlichkeit zu gesteigertem Ausdruck. Geringe melodische Verschiedenheiten beider Fassungen liegen nur im 2. und 5. Takte vor [46]).

---

[46]) Zur Erleichterung des Vergleichs wurden beide Fassungen in D-Dur notiert — der Tonart in welcher Ni,-Sang-Zun sie veröffentlichte.

Piri, Kekum und Tjanko spielen mit rhythmischer Präzision die Melodie vor, dann setzt der Sänger ein. Der Vortrag ist im Interesse ausdrucksvoller Textbehandlung sehr frei, wie denn überhaupt die koreanische Gesangskunst darauf hinzielt, die Musik ganz dem Wortinhalt unterzuordnen [47]). Es werden aber auch gelegentlich Varianten improvisiert, hier z. B. bei der 3. Wiederholung, die mit g^2 statt mit d^2 beginnt. (Das Stück wird abwechselnd 4 Mal gespielt und 4 Mal gesungen). Die Tonreinheit ist mangelhaft; e^2 klingt fast wie es^2. Der Einsatz des Gesanges ist etwas höher als die Instrumente.

Nr. 9. *Pang a Tharyong* [48]) (Notenbeilage Nr. 9),

eine allgemein bekannte und sehr beliebte Volksweise, ist ursprünglich ein Lied, wird aber auch gern als Instrumentalstück gehört. Leider besitzt Verfasser keinen Text. Das Stück ist ihm schon von Kindheit an bekannt, er hat aber der Notierung die Schallplattenübertragung zu Grunde gelegt.

Besetzung: Piri, Häkum und Tjanko.

Tonleiter: A-dur: a h cis e fis.

Der rhythmische Ablauf ist einfach und nicht so willkürlich wie z. B. in Nr. 2. Er lässt deshalb auch nicht so freies Spiel wie Nr. 4 zu. Hauptbestandteile sind Halbe, Viertel und Achtel, einfach und punktiert, die in reger Abwechslung ein sehr beschwingtes rhythmisches Bild ergeben. Das Formschema ergibt folgendes Bild:

---

47) Man könnte etwa die Vortragsmanier europäischer Coupletsänger zum Vergleich heranziehen.

48) Schallplatte: Colombia viva-tonal Recording 40.034-A (20.720-1).

A			B			A	Coda
V	Z	N	a	b	c	stellenweise etwas verändert	(a)
1-8	9-16	17-42	25-32	33-44	45-52	53-76	77-84

Nr. 10. *Yang-San-do* [49]) (Notenbeilage Nr. 10).

(Frühlingslied).

Verfasser kann auch zu diesem Lied 2 Aufzeichnungen [50]) und eine Schallplattennotierung [51]) (nur instrumental) vorlegen. Der Text lautet:

1) Der Frühling ist da! Vergangenes ist wieder erwacht! Wir freuen uns und jauchzen, weil die Blumen wieder blühen!

[49]) Yang San ist ursprünglich Name eines Berges in Südkorea (Kyong san puk do). Er ist von altersher bekannt als Ausflugsort, welcher das ganze Jahr von dichtem Wald umgeben ist. Dort treffen sich viele Geliebte und sprechen miteinander ihre Herzenswünsche aus. Dieses Lied wird auch bei Frühlingsfeiern und sonstigem geselligem Beisammensein gesungen. Im Mai zieht das Volk hinaus in die freie Natur auf einen Hügel und bleibt den ganzen Tag bei fröhlichem Spiel. Beliebt sind dabei die Schaukelspiele: Kon ne dün da = Strickschaukel und nol pan dün da = Brettschaukel. Das ist die koreanisch-nationale Frühlingsfeier (Dan o miong zil).

[50]) Die erst Fassung vom Ni,-Sang-Zun: «Ausgewählte Volkslieder», Seoul, Korea, und «4 Lieder» herausgegeben v. d. Gesellschaft «Weisse Rose», Seoul. Fassung 2 ist von Eckardt, a. a. O., S. 58, unter dem Namen «Frühlingsanfang».

[51]) Schallplatte Columbia Nr. 40.034-A, Seoul, Korea.

2) Jener Berg prangt stolz, weil der Frühling wieder kam. Wir freuen uns und jauchzen, weil die Blumen wieder blühen!

3) Hoch im Himmelsblau zwitschern die Lerchen und künden uns freudvoll den Frühling. Wir freuen uns und jauchzen, weil die Blumen wieder blühen!

4) Bei dieser Frühjahrspracht überkommt uns Menschen ein seliges Gefühl. Wir freuen uns und jauchzen, weil die Blumen wieder blühn!

Vorsänger singen oder Instrumentalisten spielen bis zum 14. Takt. Hier setzen dann die Nachsänger mit dem Refrain ein, der nach 3 Takten (14 bis 16), dieselbe Melodie aufnimmt, welche der Vorsänger von Takt 7 ab schon zu Gehör gebracht hat.

Die Taktzahl ist bei der 1. und 3. Aufzeichnung gleich. Die zweite hat einen Takt weniger, da Takt 2 und 3 zusammengezogen sind. Die ersten Takte der drei Aufzeichnungen sind als Einleitung zu betrachten. Im vierten Takt beginnt die erste Phrasengruppe und endigt mit dem 13. Takt. 4 bis 8 bilden den Vordersatz, 9 bis 13 den Nachsatz. Die zweite Phrasengruppe umfasst Takt 14 bis 23. Hier bilden Takt 14 bis 18 den Vordersatz, 19 bis 23 den Nachsatz. Das Lied gehört mit seinem tänzerischen Rhythmus in die gleiche Kategorie wie Nr. 9. Von den drei Fassungen hat die dritte den buntesten Rhythmus. Die punktierten Noten, die für dieses Stück charakteristisch sind, überwiegen in der 1. und 3. Fassung. Die rhythmischen Ausschmückungen der 3. Fassung sind auf die technischen Fertigkeiten der ausführenden Berufsmusiker berechnet. Der rhythmische Ablauf ist (wie der melodische) gut ausgeglichen. Der lombardische Rhythmus im Takt 16 der

dritten Fassung steht in schönem Kontrast zu den punktierten Achteln (Takt 6, 9 u. 19). Beide Aufzeichnungen und die Schallplattennotierung unterscheiden sich hinsichtlich der Tonart und der ornamentalen Elemente. Die III. Aufzeichnung ist im Original Es-Dur. Des leichteren Vergleichs wegen wurde sie auch nach G-dur übertragen. Dieses Stück hat eine Einleitung (gesungen auf dem Vokal e), wie sie vielen koreanischen Volksliedern eigen ist. Nach dieser Einleitung, die eine Art Intonation bedeutet und gewissermassen stimmunggebend ist, beginnt das eigentliche Lied. (Aehnlich ist es bei Nr. 8, wo aber die Einleitung etwas anderen Charakter hat). Während nun Takt 4 und 5 noch auf dem Schlusston der Einleitung verharren, beginnt die eigentliche Melodie von Takt 6 ab leicht beschwingt ihren Lauf zu nehmen, im Takt 11-13 tief beglückte Empfindungen äussernd. Die in diesen Takten auftretende Wendung: Sekunde mit darauffolgendem Quartenschritt ist für die koreanische Musik typisch. Von Takt 14 ab schwingt sich die Melodie dann wieder auf und singt von Takt 17 ab bis Schluss die getreue Wiederholung von Takt 7 bis 13. Der melodische Ablauf zeigt in den drei Aufzeichnungen einige Unterschiede. Diese beruhen darauf, dass durch die Improvisation des Vortragenden die melodische Linie willkürlich geändert wurde. Ausserdem hat die mündliche Tradition von Ort zu Ort melodische Umbiegungen bewirkt. Der Melodieumfang weist eine Dezime auf. Die melodische Steigerung ist ausgeglichen. Verfasser hat in seiner Heimat dieses Lied häufig als Gesangs- und Instrumentalmusik gehört, darunter von anerkannten Kennern der Volksmusik. Von einem solchen stammt die Schallplattenaufnahme.

Ein weit verbreitetes südkoreanisches Volkslied ist

Nr. 11. *Nuk-za-bäki* [52]) (Notenbeilage Nr. 11).

Eine das ganze Stück durchgehende Takteinteilung war nicht möglich. Der Wechsel des Taktes richtet sich nach den Abschnitten des Textes.

Sängerin: Ni-hua-zung-san.

Begleitinstrument: Tjanko. — Spieler: Ni-Hng-uon.

Der Text lautet in freier Uebersetzung (nach Josef Wirth):

Das Lied vom Erdenleid.

1. Wie lange währt das Leben?
Wohl über hundert Jahr.
Doch niemals gilt beim Sterben
Was man im Leben war.

2. Einst schwörten wir uns Treue
Und glaubten unserm Eid;
Doch wie die Berge stürzen,
Verblieb der Schwur der Zeit.

3. Was weinst Du, Vogel, trauerst
Und lässt das Fliegen sein?
Dein Trauern senket Wehmut
Auch mir ins Herz hinein.

Die Stimmung des Liedes atmet leise Wehmut über die Vergänglichkeit alles Irdischen. Der überaus zarten lyrischen Freiheit des Liedtextes entspricht auch die Melodie. Zum erstenmal kommt hier der Mollcharakter zur

---

52) Schallplatte Columbia Nr. 40.063-A.

Geltung, durch den die melancholische Stimmung ihren Ausdruck findet.

Die Gebrauchstöne lassen über den Mollcharakter keinen Zweifel: d, e, f, a, sind Haupttöne. Die halbtonlose Pentatonik ist hier aufgegeben. Ausser diesen 4 Tönen kommen als Ausnahme noch ges und as vor, jedoch nur in umspielender Funktion.

Formal ist eine Gliederung in 3 Abschnitte festzustellen:

1. Abschnitt Takt 1 bis 7;
2. » » 8 » 18.
3. » » 19 » 27.

Melodisch und rhythmisch entsprechende Takte sind 8 bis 12, 23 bis 27 (abgesehen von der Variante in Takt 10 und 25). Der freirezitierende melodische Stil und der ungebundene Vortrag lassen eine exakte rhythmische Aufzeichnung nicht zu, zumal hier Sprech- und Gesangsrhythmus selbständig einander gegenüberstehen. Vorherrschend sind punktierte Achtel, deren Leidenschaftlichkeit und Unruhe noch durch die 32stel Melismen (Takt 9 u. 24) verstärkt, dem Stück seinen eigentümlichen Charakter geben. Einen rhythmischen Kontrast bildet auch der 19. Takt, dessen lang gehaltener Ton in dem ganzen Stück nur einmalig ist und besonders wirksam hervortritt, weil er unmittelbar vor dem melodischen Höhepunkt steht. Verfasser hörte dieses Stück in seiner Heimat ziemlich oft, aber jedesmal in veränderter Gestalt. Besonders häufig waren rhythmische Varianten. Der Umfang der Melodie reicht von a bis f^2. Melodisch wichtige Töne sind d^1 und f^1 u. a. Die Phrasierung schliesst sich eng an die Worte an, derart, dass das Ende eines Phrasierungsbogens gleichzeitig die Atem-

pause bezeichnet. Takt 20 und 21 mit der leidenschaftlich zu f^2 aufsteigenden kleinen Sexte und den anschliessenden schluchzend zur Tiefe *a* führenden Achteln und Sechzehnteln sind als melodischer Höhepunkt zu bezeichnen. Besonders ins Ohr fallend ist die melismatische Stelle in Takt 9 und 24. Sie bildet in ihrem schmerzlichen Ausdruck ein Gegenstück zu Takt 20 und 21 und wirkt in Takt 24 besonders intensiv. Die vielen Vorschläge sind für das Lied charakteristisch; sie malen den Zustand seelischer Erschütterung, die ihren Höhepunkt in den erwähnten Stellen (Takt 9 und 24 und 20/21) findet. Harmonisch gesehen spielt sich die ganze Melodie auf der Basis des Tonika-Dreiklangs ab.

Nr. 12. *Za zin nuk za bäki* [53]) (Notenbeilage 12).

Das Stück ist von den gleichen Personen aufgeführt wie Nr. 11.

Der Frühling ist gekommen; und sehe ich all die Blumen, dann gedenke ich deiner, du mein Geliebter.

Ich lausche dem Regen und dem Falle der Blüten; all mein Sinnen und Denken ist bei dir.

Tief und dunkel ist die Nacht, aber der lange Regenfall lässt die Schwärze des Odongbaumes hell werden.

Wohin ich immer gehe und wo ich weile, quält mich die Sehnsucht im wehen Herzen, und keine Wasserflut vermag die brennende Glut zu löschen.

Meine Seele verzweifelt in Trauer und Herzeleid.

---

[53]) Schallplatte: Columbia 40.063-B (20.708), Seoul, Korea.

In der Stimmung schliesst sich dieses Lied an Nr. 11 an und ist gleich diesem südkoreanischer Herkunft.

Die Skala d e f (g) a h cis, allerdings g kommt nur einmal vor als Durchgangston, ist durchweg d-moll im abendländischen Sinne und gegenüber Notenbeilage Nr. 11 um g h cis vermehrt. Neben dem Grundton d^1 ist die kleine Terz f^1 bevorzugt, demnächst die Quinte a^1, die Sekunde e, dann cis und g, gelegentlich auch fis und gis. Durch die Hinzunahme von g und h, sowie den Leitton cis, tritt nicht nur der Mollcharakter stärker hervor, es erscheint auch die Melodiebildung freier, höher entwickelt als in Nr. 11. Erstmalig auftretende kleine chromatische Bildungen durch fis^1—f^1 (Takt 38 u. 39) verstärken diesen Eindruck. Das Lied mag wohl später als Nr. 11 entstanden sein. Die Gesamtgliederung lässt drei Hauptgruppen und eine Coda erkennen. Die melodischen Phrasen der ersten Gruppe (1—14) schwingen im Oktavraum der Dominante (a—a^1) um die Tonika d^1 als Zentralton, die 2. Gruppe (15—29), mit d^2 einsetzend, gelangt in fallender Bewegung bis *a* (15—18), die 3. Gruppe (30—37) greift, mit einigen Varianten, auf den Stoff der 2. Gruppe zurück. 38—49 bilden die Coda. Eine Aehnlichkeitbeziehung im melodischen Verlauf zwischen 15 bis 19 und 30 bis 37 kann als melodische Variation betrachtet werden. Als Alteration findet sich in Takt 32 gis^1 und Takt 39 fis^1. Der Halbtonschritt ist so deutlich zu hören, dass relativ wenig eine Tonreinheitsschwankung in Frage kommt.

Die dynamische Kurve verläuft zwischen mp und forte und folgt dabei in An- und Abschwellen dem Steigen und Fallen der melodischen Linie. Die halben Noten in Takt 15 und 19 werden mit ruhiger Tongebung angesetzt, dann aber in starkem crescendo gesungen, mit welchem sich ein ebensolches Vibrato verbindet. Unbeschadet ihrer dunklen

Tongebung bringt die Sängerin in Takt 30 und 31 das Quetschen der Stimme in Anwendung, als wollte sie die seelische Erschütterung in ihrer physischen Wirkung anschaulich machen. Gesteigert wird dieser Effekt noch durch Neuansetzen der Töne in Takt 47 durch den schluchzenden kurzen Vorschlag a^1 auf f^1. Falsett ist zweimal zu hören: Takt 15 und 31.

Nr. 13. *Tä-yang Ka* [54]) (Notenbeilage 13).

(Das Meerlied).

Viele kleine Flüsse bilden den Ozean.

Wären die kleinen Bäche nicht, so gäbe es keinen Ozean.

Die Tonart, auf der Skala: g a h d e aufgebaut, ist g-dur, kann aber auch als e-moll aufgefasst werden (e g a h d). Das Lied ist zweiteilig: Takt 1 bis 8 erster Teil, Takt 9 bis 15 zweiter Teil. Der erste Teil setzt sich zusammen aus dem 1. Thema (1 bis 4) und dessen Wiederholung. Der zweite Teil enthält ein 2. kontrastierendes Thema (9 bis 12) und die variierte Wiederholung der 2. Themahälfte (13 bis 15). Auch innerhalb des 2. Teiles stehen Takt 10—11 und 11—12 im Kontrast zueinander. Der gleiche Gegensatz besteht im 2. Teil zwischen 9—10 und 11—12.

Die melodische Spannung der ersten zwei Takte wird durch die absteigende Linie des 3. und 4. Taktes wieder ge-

---

54) Notierung von Ni-Sang-Zun, Seoul, Korea.
«Ni-Sang-Zun» Ausgewählte Volkslieder, Seoul, Korea.

löst. 13 bis 15 wirkt wie eine Bekräftigung von 11 und 12. Die melodische Linie hat durchweg beschwingten Charakter und erfährt nur in 9 und 10 eine kleine Hemmung, welche aber eine gute Kontrastwirkung hervorbringt.

Beide Themengruppen weisen den gleichen Rhythmus auf. Takt 9 und 10 ist als Variierung von Takt 1 und 2 aufzufassen und steht zu dem sonstigen rhythmischen Verlauf in reizvollem Gegensatz. Infolge seiner Beschwingtheit ähnelt der Rhythmus dem des Walzers. Das Tempo ist allegro moderato.

Nr. 14. *Han-Kang su tha-ryong*[55]) Notenbeilage 14).

(Schiffslied).

Wenn man in der Hitze des beginnenden Sommers nach Kühlung und Erfrischung sich sehnt, lädt man einige Freunde zu einer Wasserfahrt ein. Man rüstet ein Schiff reichlich mit Speise und Trank, bestellt einige Musiker und sorgt für Unterhaltung durch die Anwesenheit einer Anzahl von Kisängs. Man verlebt so auf den kühlen Wassern des Han Kang[56]) einen vergnügten Tag und setzt bei Lampionbeleuchtung die Lustbarkeit bis in die späte Nacht fort. Musik und Gesang sorgen für gehobene Stimmung. Vorliegendes Schiffslied wird von einem Musiker oder einer Kisäng ohne Begleitung angestimmt. Dem ersten Vortrag der achttaktigen Melodie folgt ein ebenso langes Instrumentalnachspiel in variierter Form. Den zweiten

---

55) Schallplatte: Columbia 40.050-B (20.726), Korea.

56) Han Kang = Name des Flusses, der durch Seoul fliesst.

Vers singt dann einer der Gäste. Es schliessen sich im Wechselgesang zwischen Kisängs und den Gästen beliebig viele, meist improvisierte Verse an, wobei nach persönlichem Vermögen und musikalischem Geschmack Text und Melodie sehr frei variiert werden dürfen.

1) Ich ziehe, ich ziehe die Ruder zurück im Schwung.
2) Liebe Liebste, wie gut ich dir bin! Wie schön ist's zu zweien, wir beide allein!
3) Du bleibst mir treu, und hätt' ich dich durch viele Jahre nicht gesehen.
4) Schläfst du? Träumst du? Unruhig bist du, denn immer denkst du mein.

Skala: des es f b. Das fallende as findet sich zweimal im 6. Takt des Zwischenspiels.

Des-dur erscheint nicht eindeutig, es kann auch b-moll angenommen werden. Das Lied umfasst 8 Takte: 1 bis 4 erster Teil, 5 bis 8 zweiter Teil. Dieser letztere kann jedoch nur als Variation des ersten Teils gelten.

Die Melodie bewegt sich in der Quinte b—f^1. Dadurch hat die Melodiegestaltung keine grosse Spannkraft, der melodische Ablauf ist vielmehr anspruchslos, monoton. Die Takteinteilung fügt sich zwanglos dem 6/8 Taktmass und folgt damit der durch die Ruderbewegung bedingten Zweizeitigkeit. Eine rhythmische Besonderheit beruht in dem Gegensatz zur abendländischen Barcarole; diese bringt stets die Folge ♩♪♩♪, die koreanische umgekehrt ♪♩♪♩. Die bereits in den Tjankoschlägen der Nr. 8 als Hemiolen erkannte rhythmische Verschiebung tritt hier zweimal auf (Takt 5 in Gesangstimme und Instrumentalspiel).

Der gefühlsmässige und gebundene Vortrag dieser Barcarole erfolgt nicht bis zum Ende durch den Sänger, sondern wird (Takt 9) durch den Einsatz der Instrumente unterbrochen. Diese wiederholen die Singweise und variieren sie rhythmisch und melodisch, ohne jedoch den Charakter des Themas zu ändern. Es liegt nahe, dieses instrumentale Nachspiel mit dem Refrain des Chors zu vergleichen.

Nr. 15. *Niong-pien-ka* [57]) (ein Lied aus Niong-pien [58]).

(Notenbeilage Nr. 15).

Zu diesem Volkslied, vorgetragen von Piri, Häkum und Tjanko, konnte der Text nicht beschafft werden, weil es auf der Schallplatte instrumental gespielt wurde.

Tempo: Allegro molto moderato.

Tonleiter: as b c es f.

Die drei Gruppen des Stückes umfassen die Takte 1 bis 8, 9 bis 14, 15 bis 24.

Die Melodie beharrt in den ersten 4 Takten auf c^2, eine Art Signal, welches auf den Beginn des Liedes vorbereiten soll. Erst vom 5. Takte an bis Takt 9 tritt melodische Bewegung ein. Takt 6 enthält absteigende kleine Terz, Takt 8 aufsteigende grosse Terz. Takt 5 und 6 zeigt gemeinsamen Rhythmus mit Takt 7 und 8. In gleichmässigen Vierteln bewegen sich die Takte 1, 9, 10, 15 und 17. Die Takte mit

---

58) Koreanischer Ortsname.

57) Schallplatte Nr. 40.034-B (20.719-1), Columbia, Seoul, Korea.

punktiertem Rhythmus sind stark auf dem 2. und 3. Viertel akzentuiert, eine beliebte Erscheinung der Volksmusik. (Vgl. Nr. 10 und 11). 3/4-Takt ist schon im 2. und 3. Takt durch den Tjanko-Rhythmus deutlich erkennbar. Der Anfangssignalrhythmus kommt im ganzen 5 Mal vor.

Piri tritt melodieführend stark hervor. Präziser und klarer Tonansatz ermöglicht scharfe Akzentuierung.

Nr. 16. *San-nion-pul-ka* [59]) Notenbeilage Nr. 16).

(Gesang der Mönche eines buddhistischen Bergklosters zu Ehren Buddhas) [60]).

Die Besetzung der Instrumente des Stückes ist wie Nr. 15.

Auch zu diesem Stück fehlt der Text.

Das Tempo ist wie in Nr. 15 Allegro molto moderato.

Die Besetzung ist wie Nr. 15.

Tonleiter: as b c es f.

Es zeigen sich wiederum 3 Gruppen, umfassend Takt 1 bis 8 (a), 9 bis 16 (b), 17 bis 25 (a). Als Wiederholungen stellen sich Takt 4 bis 8, 12 bis 16 und 20 bis 25 dar.

Die Melodie schwingt im Nonenraum (es^1—f^2), die melodische Linie bewegt sich hauptsächlich in grossen Sekunden und reinen Quarten, nur ausnahmsweise treten

---

59) Schallplatte Nr. 40.034-B (20.719-1), Columbia, Seoul, Korea.

60) Das Stück ist trotzdem kein kultischer Gesang, sondern ein Volkslied.

Quinte und None dazwischen. Gruppe 2 beginnt mit f^2, die melodische Linie senkt sich aber allmählich bis zur 3. Gruppe, welche sich als eine aus der 1. Gruppe entnommene Variation darstellt.

In der rhythmischen Beschaffenheit ähnelt das Stück Nr. 15. Hält man die Takte 3 und 5 gegen Takte 18 und 19, so zeigt sich die rhythmische Folge ♩♩♩♩ als Besonderheit koreanischer Musik. Selten wiederholt sich ♩♩♩♩; Trochäus und Jambus treten vielmehr abwechselnd auf. Dies ist besonders bei der Volksmusik der Fall. Man prüfe daraufhin Nr. 9 Panga-tharyong, Takt 2 und 3 und Takt 20 und 21. Takt 17 und 18 entsprechen rhythmisch dem 4., 11. und 16. Takt in Nr. 15.

Piri, Häkum und Tjanko spielen wieder mit gutem Tonansatz, in Takt 3 mit Portamento von es^2 nach f^2 und Takt 19 von f^1 nach f^2.

Nr. 17. *Pu-mo-un-tok-ka* (Notenbeilage Nr. 17).

(Danklied eines Kindes an seine Eltern).

Textübersetzung vom Verfasser:

1) O, Du Bergriese, Du bist unermesslich hoch. Doch niemals kannst Du mit Deiner Höhe erreichen, was unsere Eltern uns erwiesen haben an Mühe und Liebe.

2) Du, tiefes Meer, bist unergründlich tief. Doch auch Du kannst niemals mit Deiner Tiefe erreichen, was unsere Eltern uns getan an sorgenvoller Liebe.

3) Sieh dort den schwarzen Raben! Der weiss, was sich gehört! Kann sich der alte Rabe sein Futter nicht mehr selbst holen, so bringt es ihm der junge. Wie viel weniger sollten da wir Menschen den Dank an unsere Eltern vergessen!

Dieses Kinderlied erklang zum ersten Mal vor 20 Jahren bei einer Schulfeier in Pyeng-yang, und Verfasser hat dabei mitgesungen. Die Schlichtheit der Melodie und die zu Herzen gehenden Worte rührten viele Zuhörer zu Tränen.

Tempo: Allegretto.

Tonleiter: c d e g a h; es fehlt die Quarte.

Form: Das Lied zerfällt in 3 gleich lange Abschnitte: Takt 1 bis 4, 5 bis 8, 9 bis 12.

Die einheitlich verlaufende Melodie ist aus den Bestandteilen der beiden ersten Takte aufgebaut und zeichnet sich durch Klarheit und Eingänglichkeit der Gliederung aus. Takt 1 bringt mit einem aufwärts strebenden Dreiklangmotiv melodische Spannung, welche durch die abwärts schreitende Terz c^1—*a* in Takt 6 wieder gelöst wird.

Im gleichen Takt 6 kann das Vermeiden des Leittones als nicht überwundener Ueberrest der Pentatonik gedeutet werden. Der melodische Fluss erfährt durch die rhythmische Stosskraft der Synkope in Takt 8 eine vorübergehende Hemmung. Die beiden Anfangstakte zeigen ähnliche Uebereinstimmung mit einem bekannten deutschen Kinderlied [61]).

---

61) Alle Vögel sind schon da...

Rhythmus:

Auch der Rhythmus ist einheitlich durchgeführt. Die rhythmische Spannkraft der zwei ersten Töne des 1. Taktes, hervorgebracht durch punktierte c^1, kehrt wieder in Takt 3, 5, 9 und 11, der Rhythmus des 2. Taktes wiederholt sich in Takt 4, 6, 7, 10 u. 12.

SCHLUSSWORT.

Der klassische Musikstil ist beherrscht von der Weltanschauung Ostasiens. Nicht die Töne sind das Wesentliche der Musik, sondern ihre Symbolik und ihre Wirkung auf das menschliche Gemüt. Ihr Ursprung ist nicht menschlicher, sondern göttlicher Natur. Die Seele, als Emanation des göttlichen Prinzips, nimmt teil an ausserirdischen Klangquellen und gewinnt dadurch Ruhe des Gemüts und Reinigung von Leidenschaften. Demgemäss ist die Musik vorzugsweise kultische Kunst, und nur sie gilt als klassisch. Sie bewegt sich innerhalb so enger Grenzen, dass für aesthetische Forderungen, soweit sich diese auf Wohlklang und gefällige Melodienbildung beziehen, fast kein Raum übrig bleibt. Selbst die Reinheit der Intonation tritt zurück gegenüber dem Streben nach Ausdruck des Seelischen. Form, Melodie, Rythmus und Dynamik unterliegen den Gesetzen kultischer Bedürfnisse, und diese gründen sich auf die philosophischen Anschauungen.

Strenge Durchführung der Pentatonik und Verzicht auf rhythmische und dynamische Erregungen versetzen den Hörer in den Zustand leidenschaftsloser Abgeklärtheit und seelischer Erhebung.

Infolge ihrer religiösen Gebundenheit war es dieser klassischen Tonkunst nicht beschieden, sich weiter zu entwickeln. Die grundsätzliche Ablehnung europäischer Musik seitens der einflussreichen konfuzianischen und buddhistischen Gelehrten, in welcher noch die alte Auffassung der Tonkunst weiterlebt, hat in nicht geringem Masse dazu beigetragen, dass die musikalische Ueberlieferung auch in der neueren Zeit unverändert fortlebte.

Die festliche Palastmusik bleibt auf die Bedürfnisse ihres kleinen Wirkungskreises beschränkt. Zur Kurzweil der Hofgesellschaft bestimmt, hat diese Unterhaltungsmusik grössere Mannigfaltigkeit in Melodie und Rhythmus gegenüber der kultischen Musik aufzuweisen. Gelegentlich angebrachte Tonmalereien und sonstige Ansätze zur musikalischen Charakteristik bedeuten wohl einen gewissen Grad der Entwicklung. Aber ein wirkliches Fortschreiten auf diesem Wege hätte wohl zu Konflikten mit den Forderungen der Hierarchie geführt, und an deren Weltanschauung fühlte auch der Träger der Krone sich gebunden. Es verblieb also bei den auch durch das Hofzeremoniell seit vielen Jahrhunderten geheiligten Musiziergepflogenheiten.

Freier in Erfindung und Vortrag, mit merklicher Abwechslung in Rhythmus und Melodie, lässt sich die Profanmusik hören, wenn auch das Starre der Pentatonik nicht ganz überwunden ist. Insbesondere in der Volksmusik scheinen Keime einer darüber hinausführenden Entwicklung vorhanden zu sein. Ihre Fähigkeit, in Instrumental- und Gesangsstücken mehr oder minder improvisiert, gefühlvolle, freudige oder traurige Stimmungen zum Ausdruck zu bringen, scheint für ihre Zukunft nicht ohne Bedeutung. Ob dies im Anschluss an die abendländische Musik, deren Einfluss neuerdings unverkennbar ist, oder unabhängig zu geschehen hat, muss die Zukunft zeigen.

Die Fühlungnahme mit abendländischer Musik darf jedenfalls nicht so weit gehen, dass die Ueberschätzung des Neuen das Bodenständige, durch uralte Tradition geheiligte Musikgut in seiner Eigenart gefährdet. Nötig wäre eine durchgreifende Verbesserung der Instrumente und Anpassung der ausübenden Musiker an deren hierdurch veränderte Spielart und Technik. Vor allem aber wäre die Einführung der europäischen Notenschrift eine Errungenschaft, die nicht nur dem gegenwärtigen und zukünftigen Musikleben des Landes dient, sondern auch die Denkmäler der Vergangenheit vor dem Untergang bewahrt und das Bewusstsein ihres Kulturwertes wachhält.

VITA.

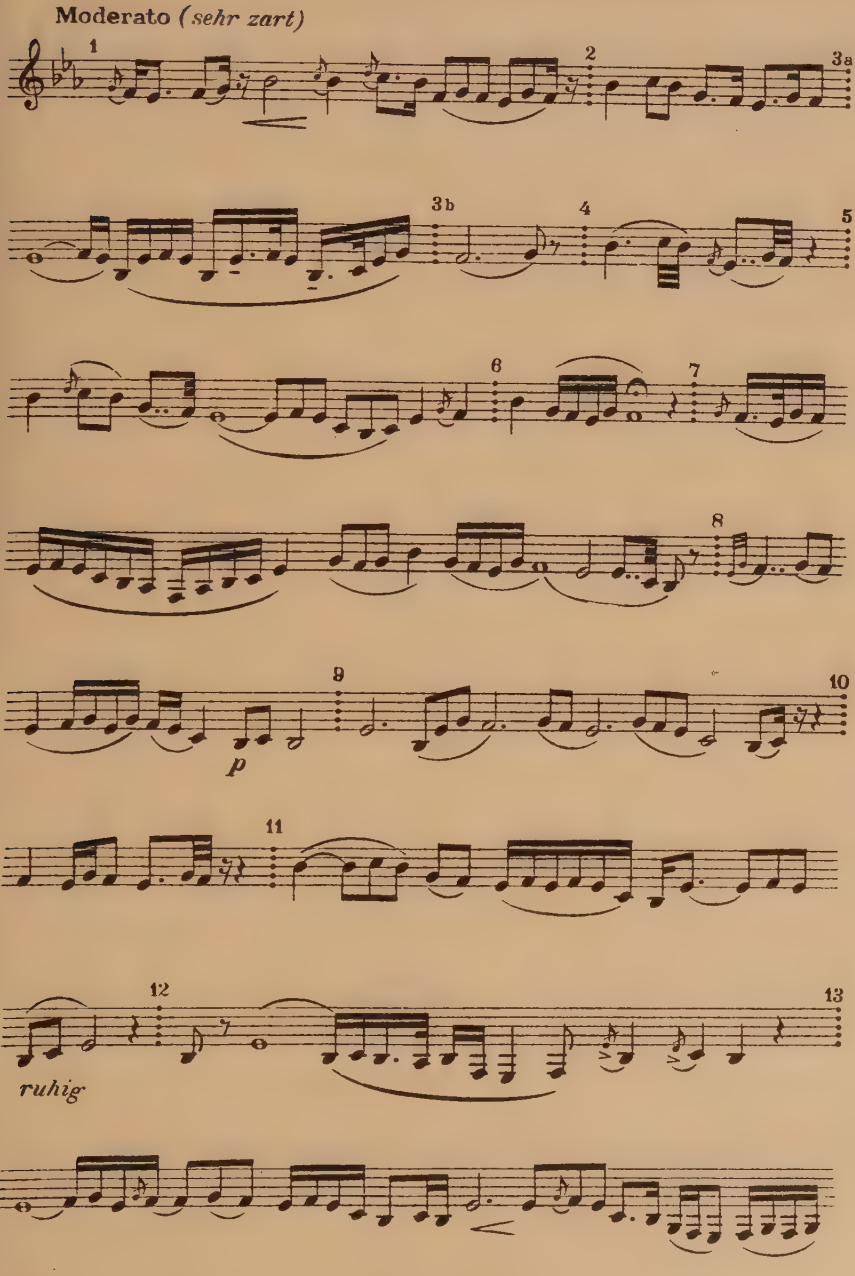
Als Sohn des Täk Son Keh, evang. Pastor von Pyeng Yang, gest. 1916, und seiner Gattin Häng Son geb. Song, wurde ich, Chung Sik KEH, am 18. September nach dem Mondkalender, 1904 in Pyeng Yang geboren. Ich besuchte 1910—1914 die Gemeindeschule (Christlich) und hierauf 1914—1922 die «Soong Tok» (Mittelschule). 1922 verliess ich die Schule und widmete mich in Tokio dem Studium der Musik. Im Dezember 1923 kam ich nach Deutschland, war 1924—1929 Schüler am Staatskonservatorium in Würzburg und habe im gleichen Jahre die Reifeprüfung mit Erfolg bestanden. Unmittelbar darauf erfolgte meine Immatrikulation an der Würzburger Universität, der ich 6 Semester als Studierender der philosophischen Fakultät angehörte. Hier besuchte ich die Vorlesungen und Uebungen der Herren Marbe, Meyer, Knapp, Sapper und Kaul. Im Herbst 1933 trat ich in die Basler Universität ein.

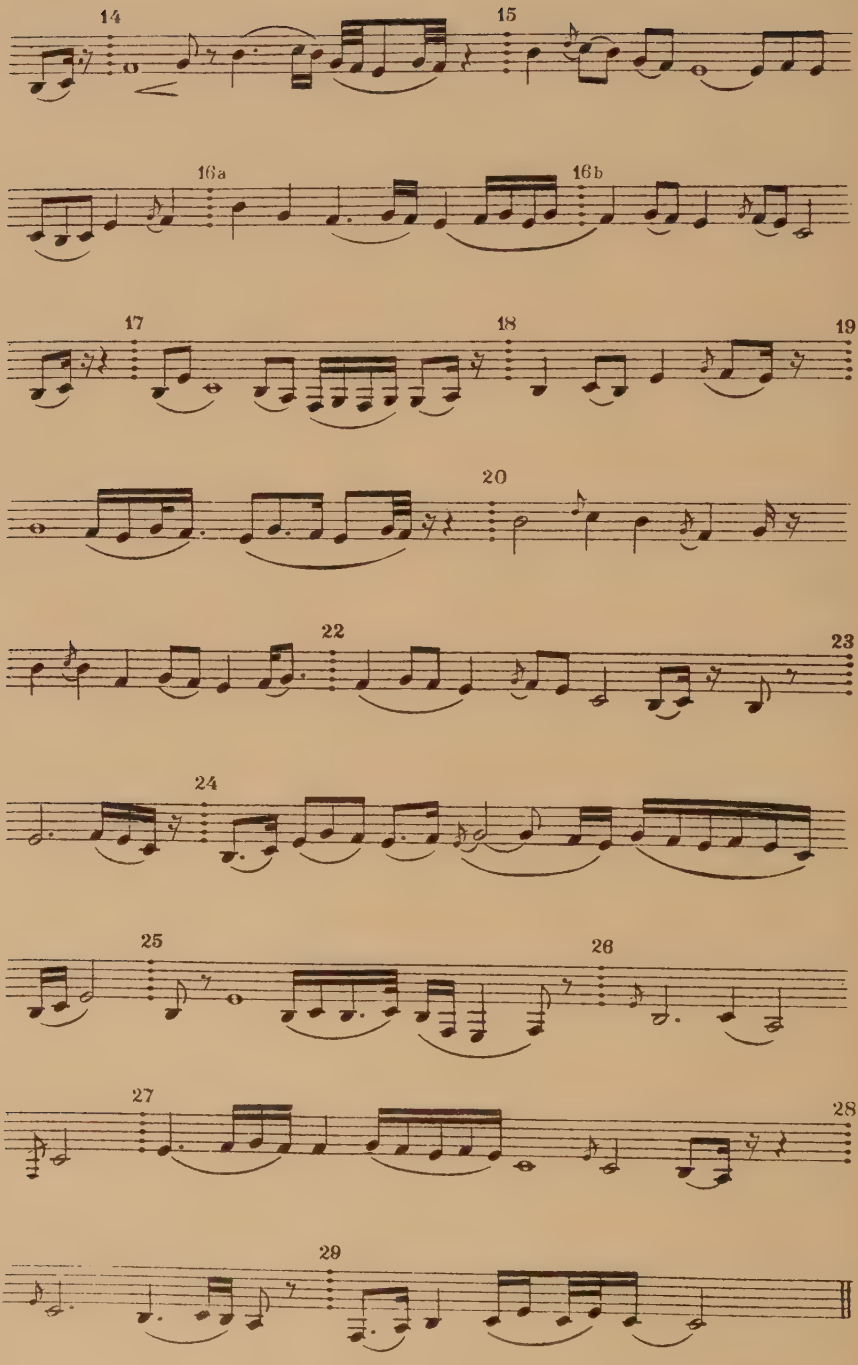
In Basel besuchte ich die Vorlesungen und die Uebungen der Herren Prof. Nef, Handschin, Merian, Schmalenbach, Häberlin und Joël.

Herrn Prof. Handschin danke ich besonders für seine liebenswürdige Mithilfe in Bezug auf Inhalt und Darstellung meiner Arbeit.

No. 1 Cü thä pyong zik kok

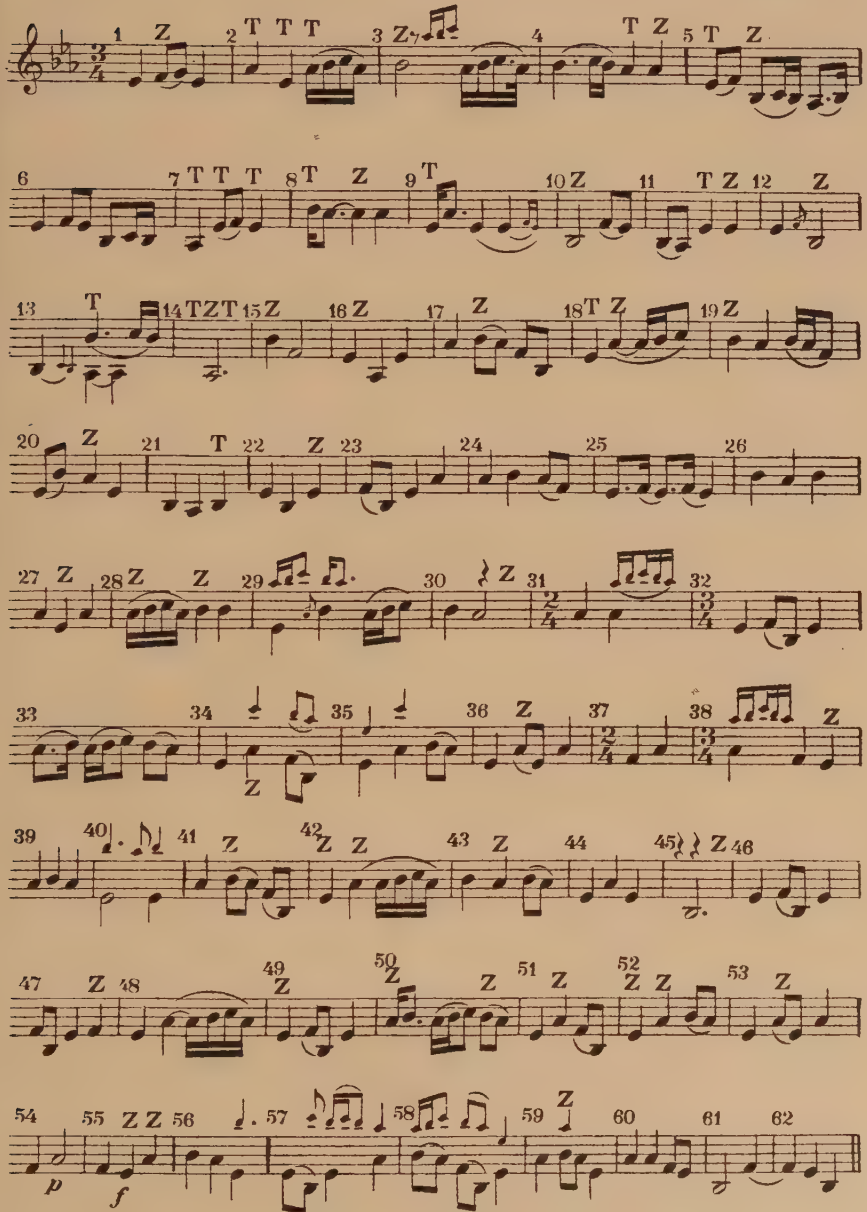
Victor Orthophonic Recording 49803-B




14
15
16a
16b
17
18
19
20
22
23
24
25
26
27
28
29

Nº 2 Man niong zang huan zi kok

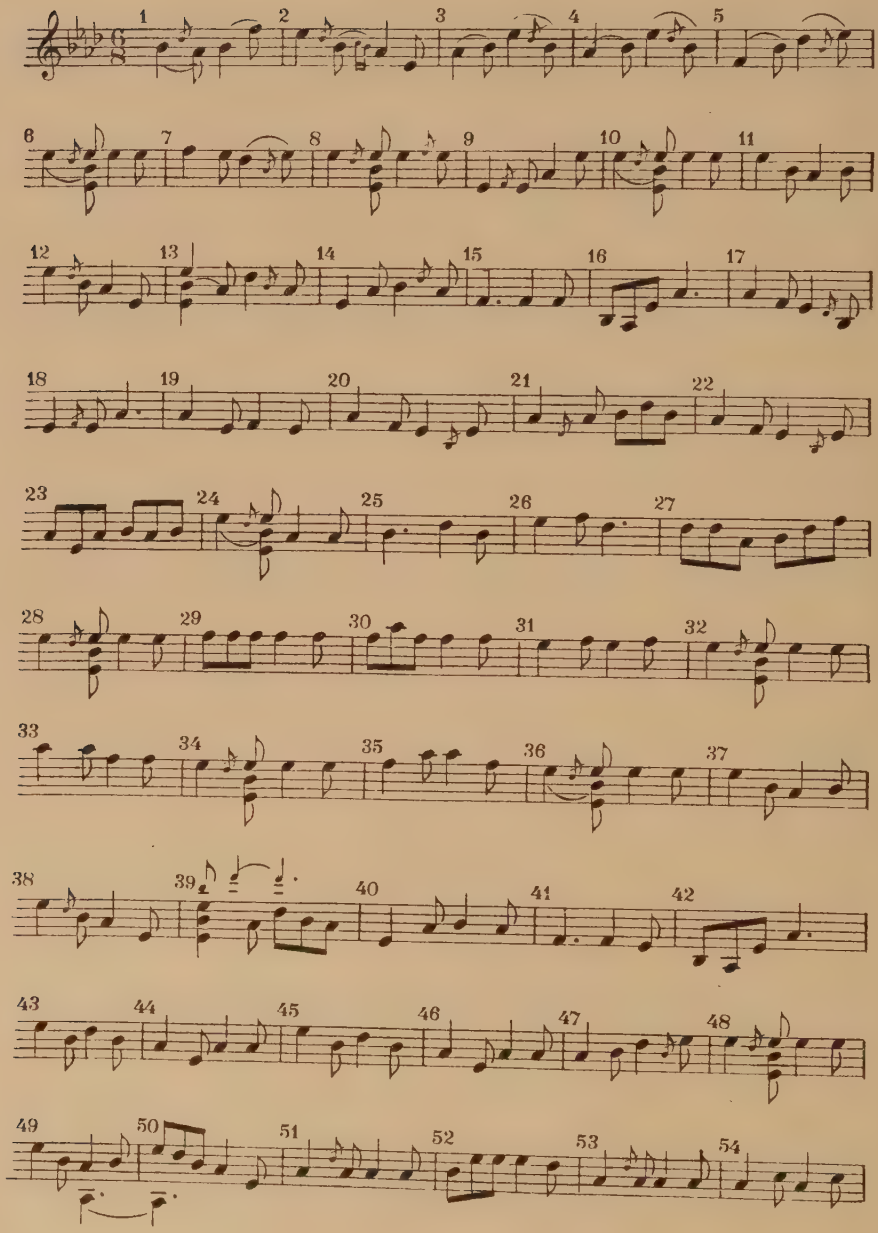
Victor Orthophonic 49803-A

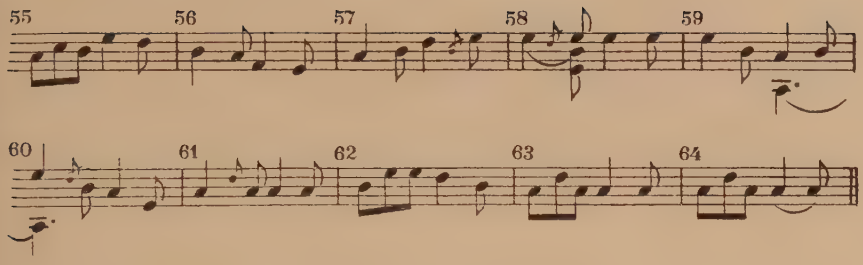


Z: Zago (*Grosse Trommel*), T: Tjanko (*Kleine Trommel*)

Nº 3 Thariong

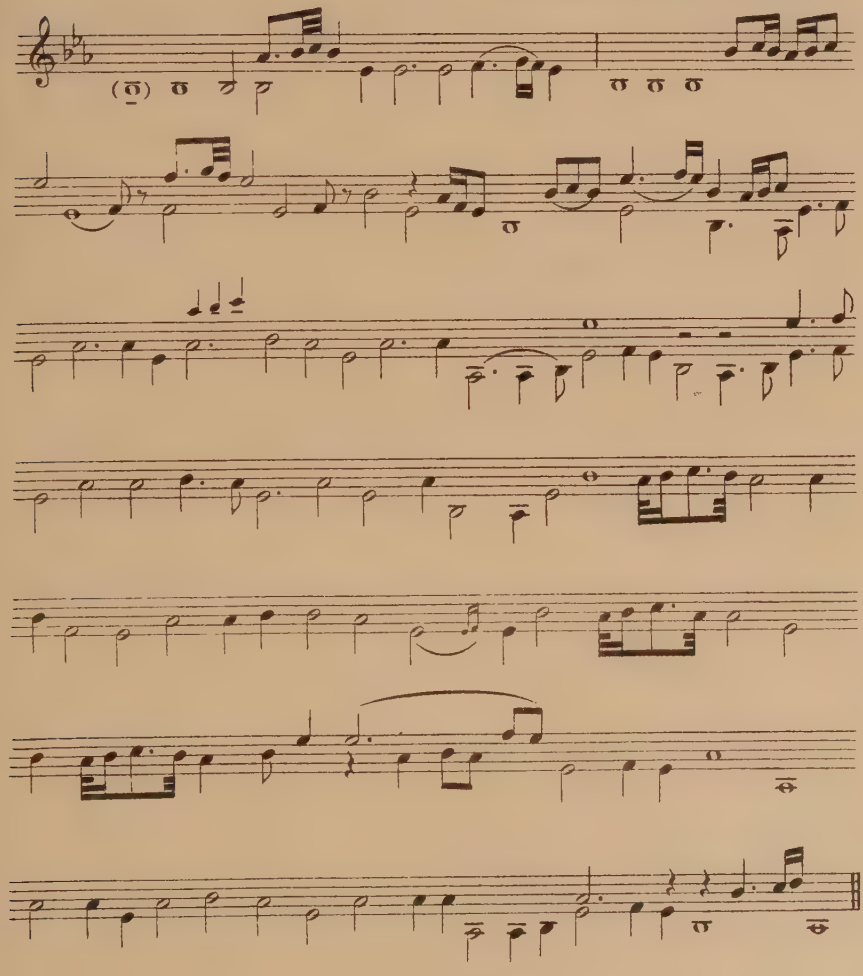
Columbia 40006-B(20074)



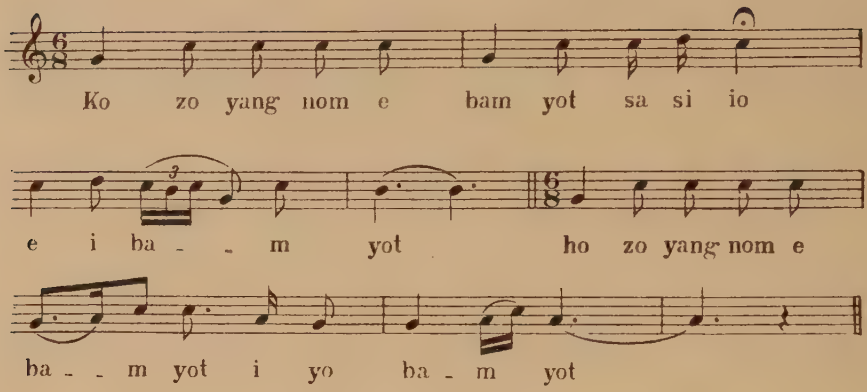


N° 4 Bon niong san

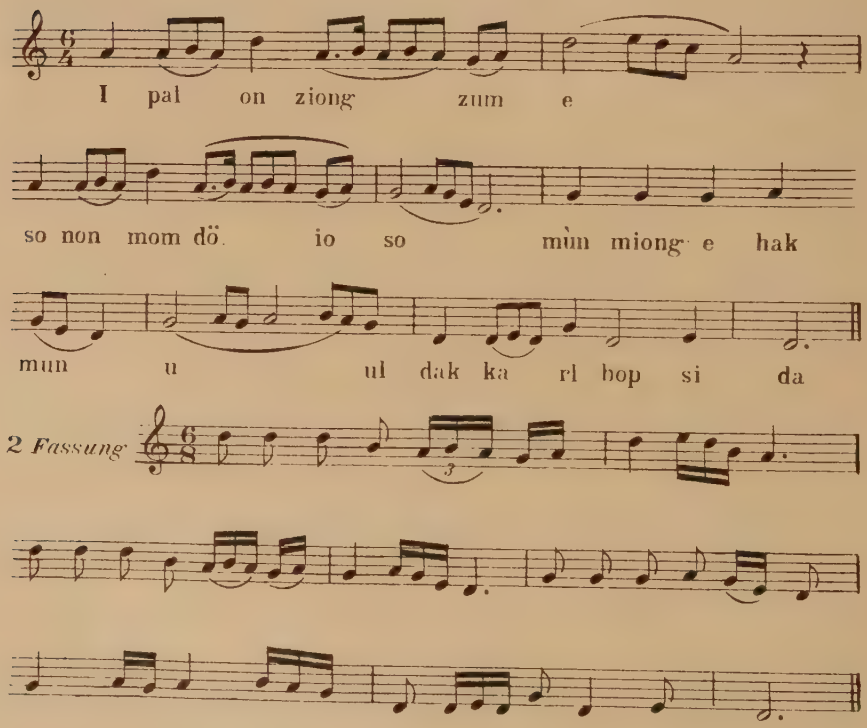
Columbia 40006-A (20673)



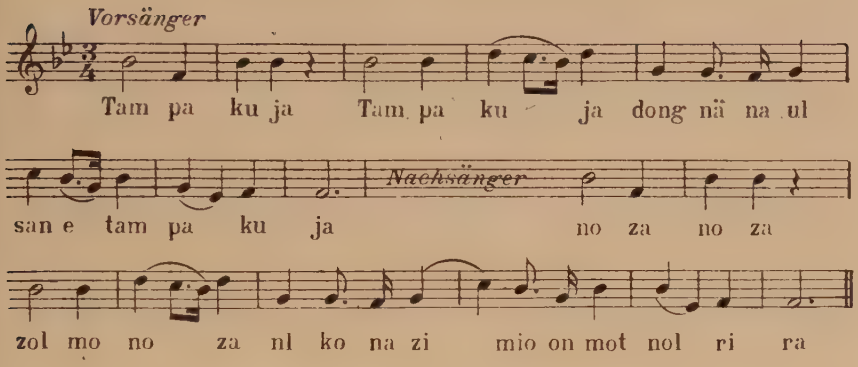
N°5 Bam yot



N°6 I pal ziong zun ka

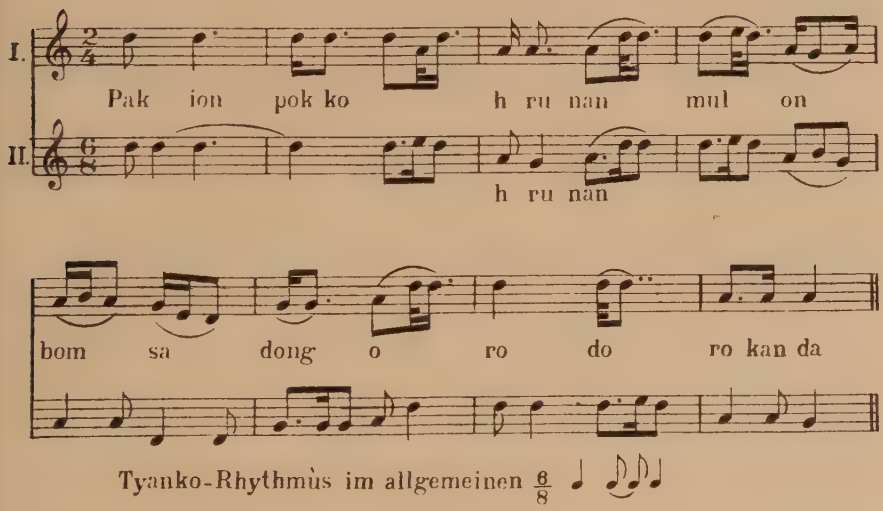


Nº 7 Tampa kuja



Nº 8 Pak ion pok po

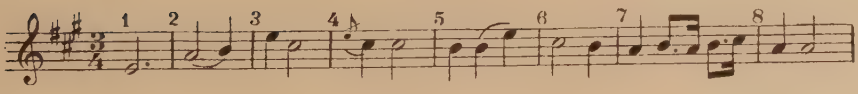
Columbia 400 O-A(20725)

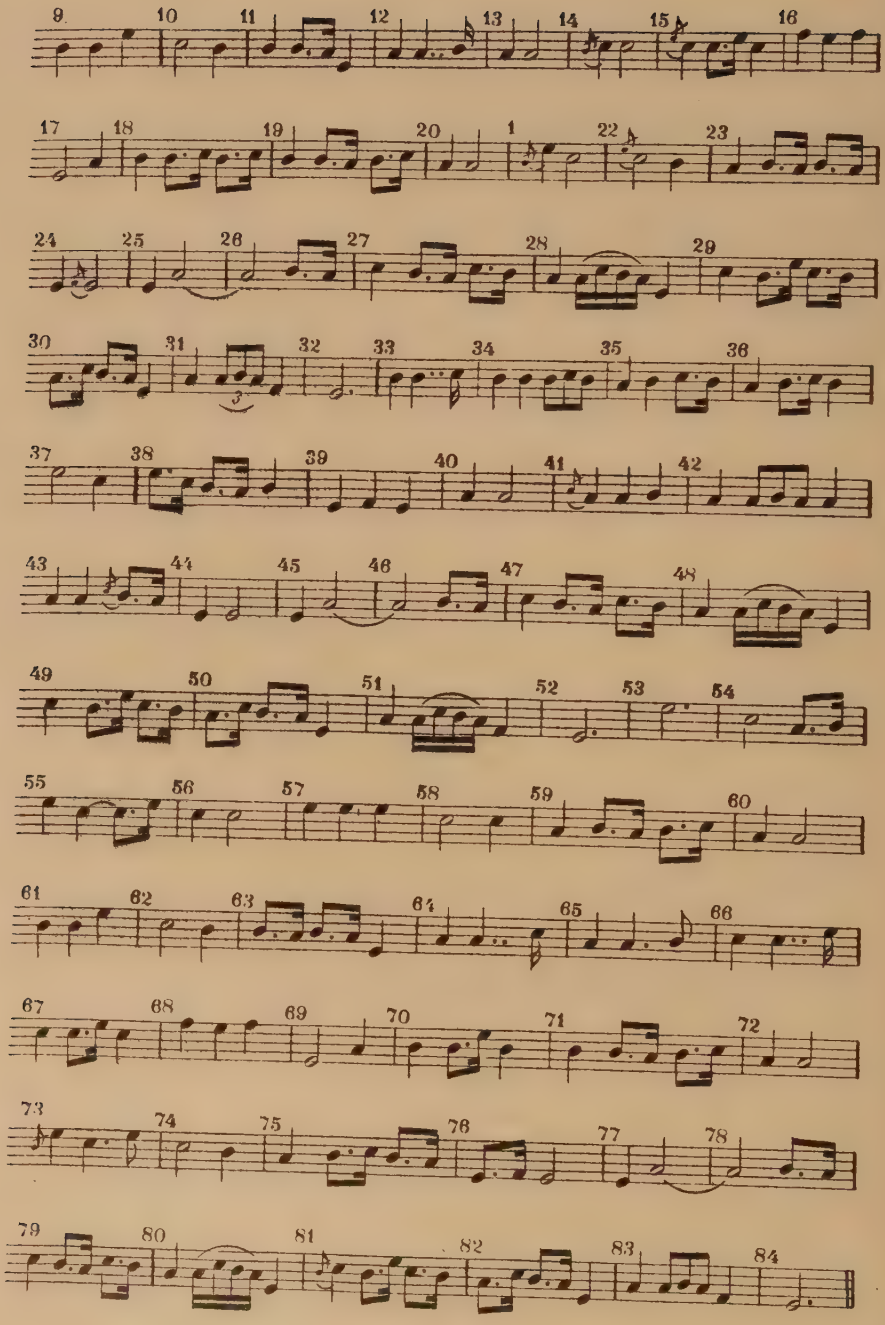


Tyanko-Rhythmus im allgemeinen $\frac{6}{8}$ ♩ ♪♪♩

Nº 9 Pang a Tharyong

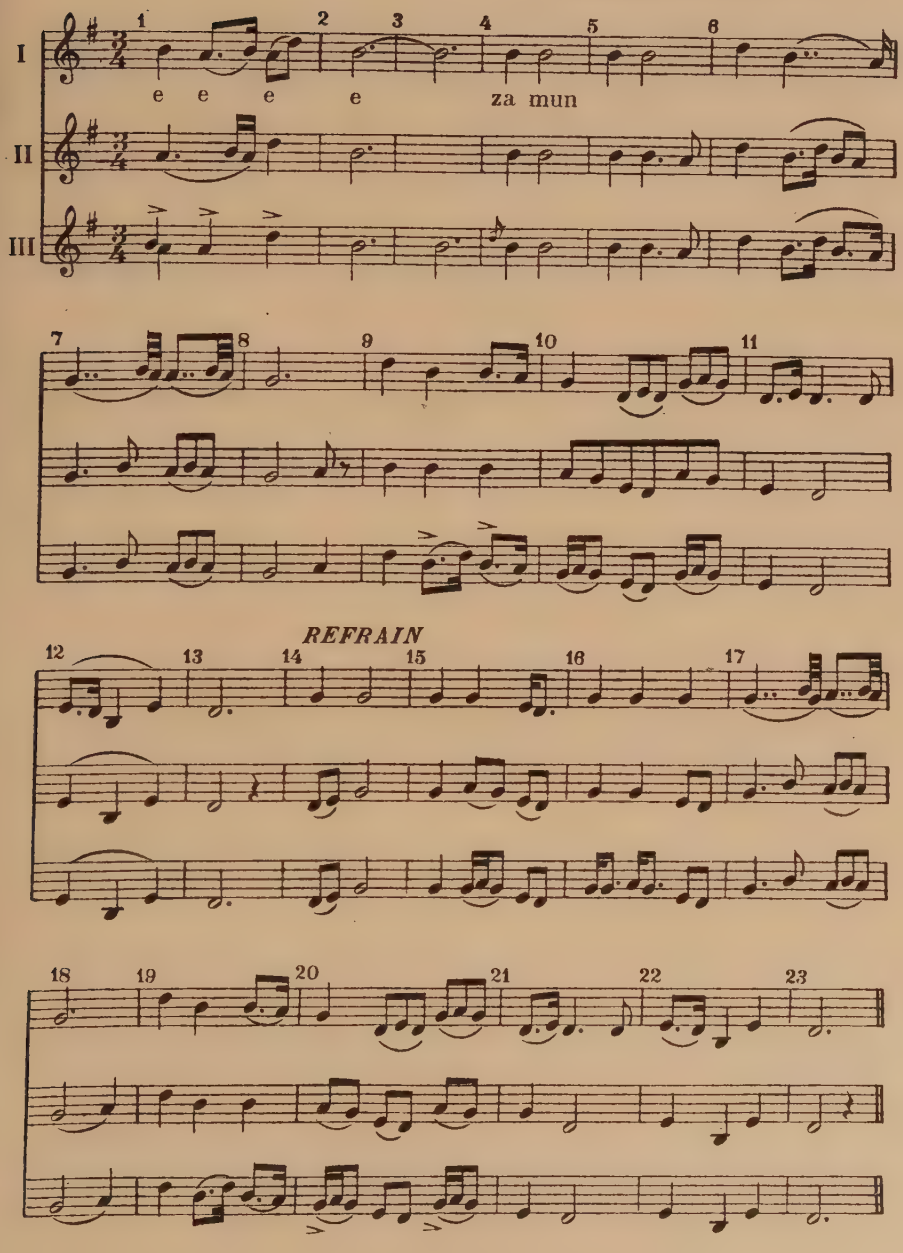
Columbia 40034-1
Viva tonal Recording (20720-1)




9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
1
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84

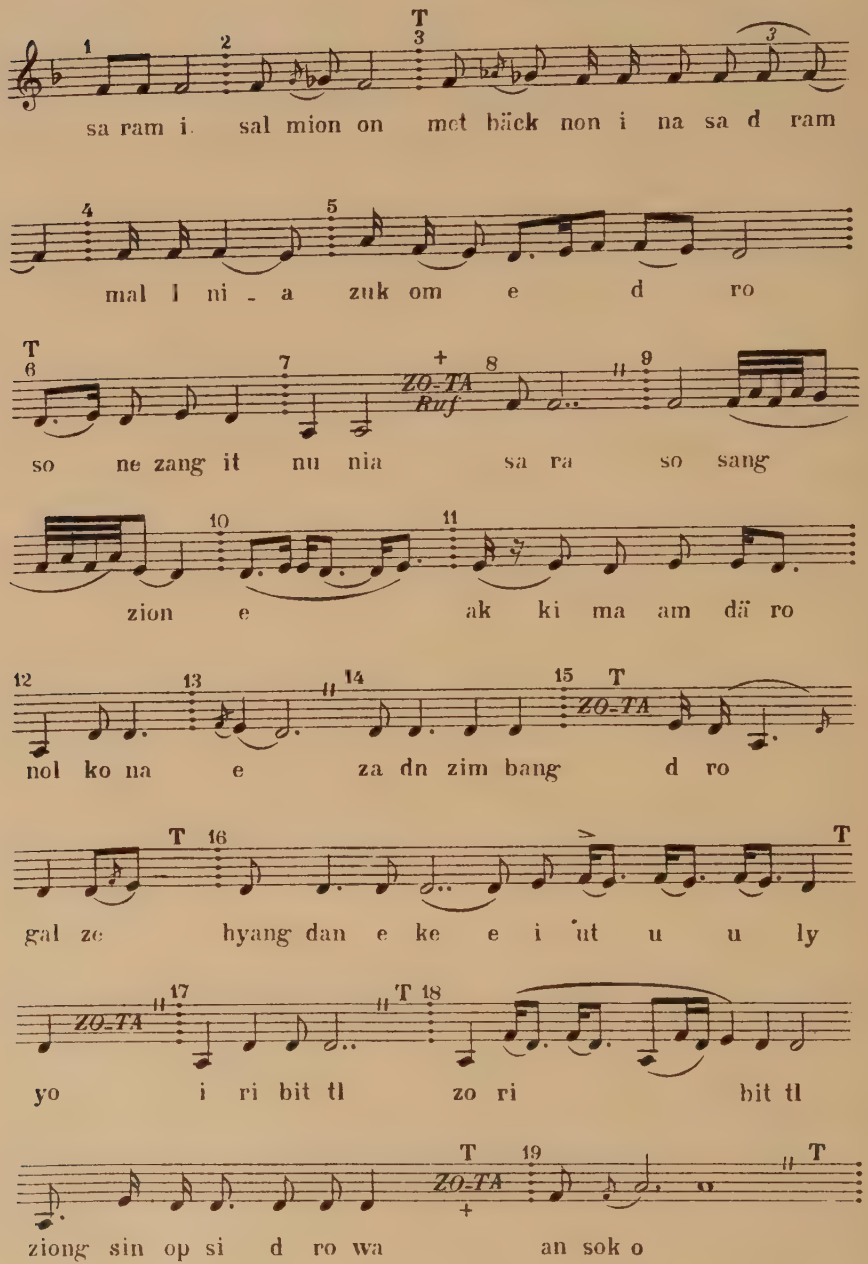
Nº 10 Yang san do

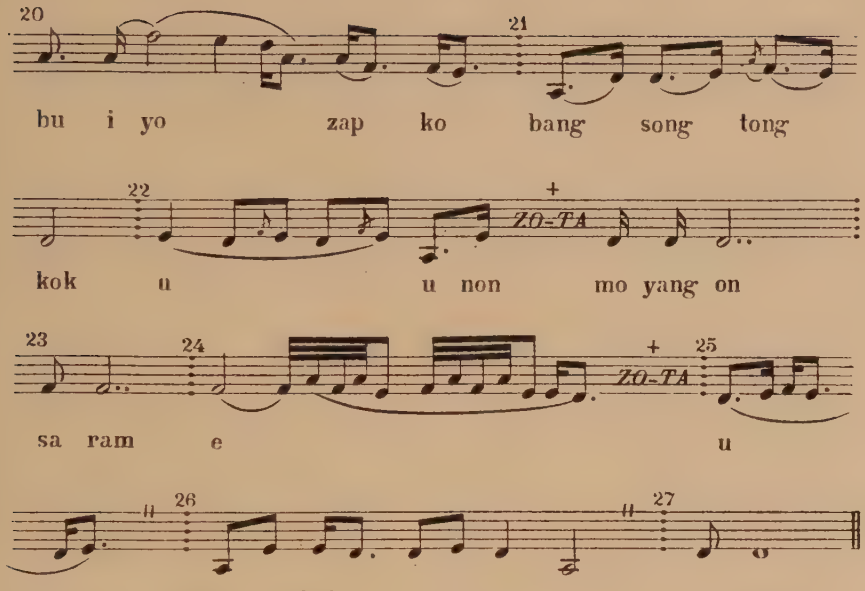
Columbia 40034-A(20720-1)



№ 11 Nuk za bäki

Columbia viva-tonal Recording
40063-A(20707)



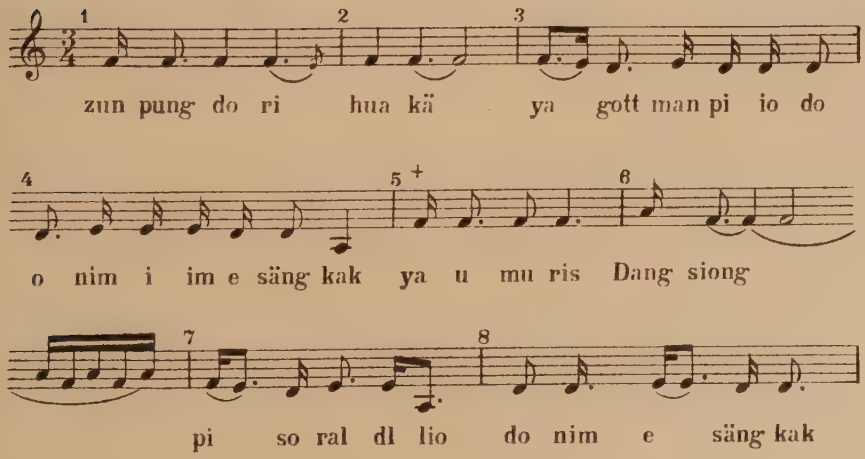


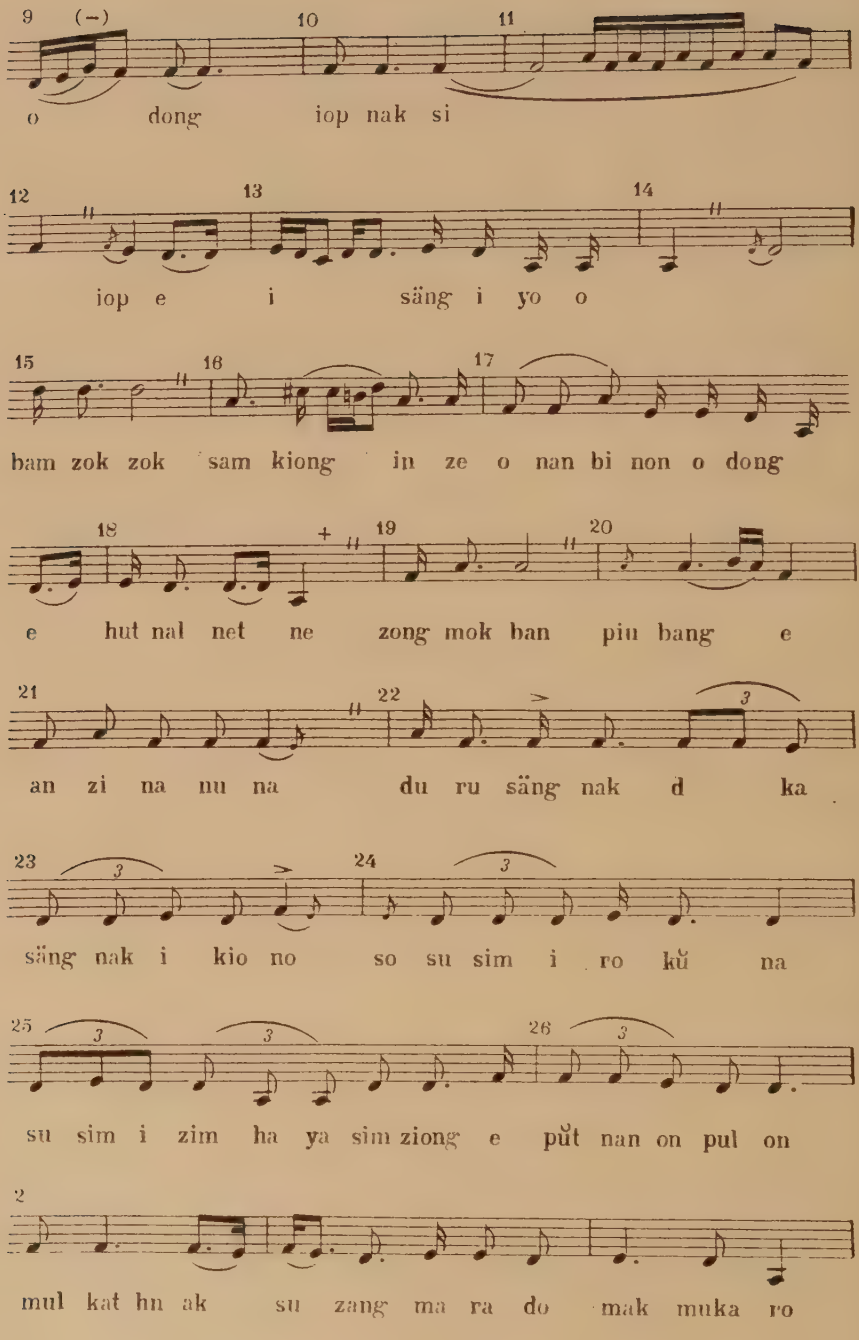
T : Tyanko-rhythmùs ♩.♪♪.

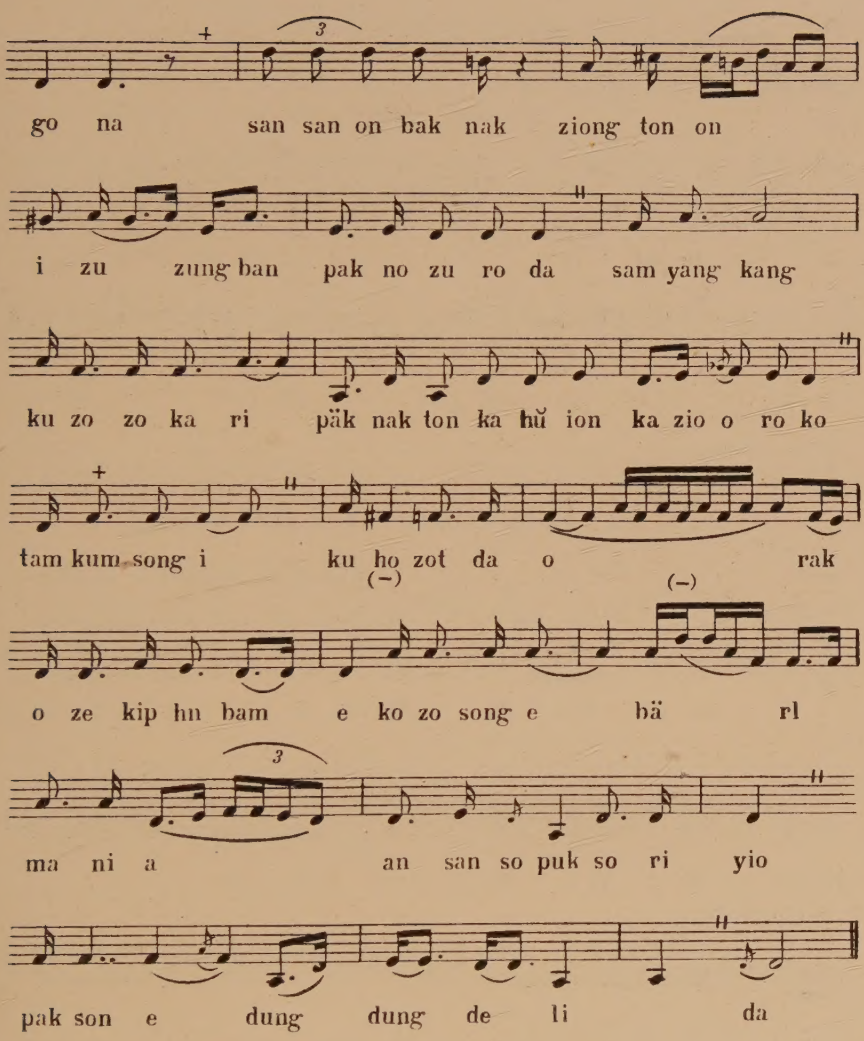
// : Atempause

N°12 Za zin nuk za bäki

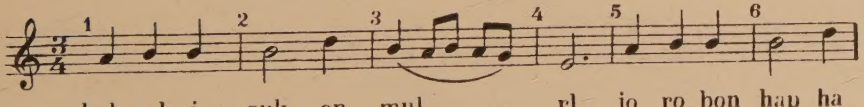
Columbia 40063-6(20708)

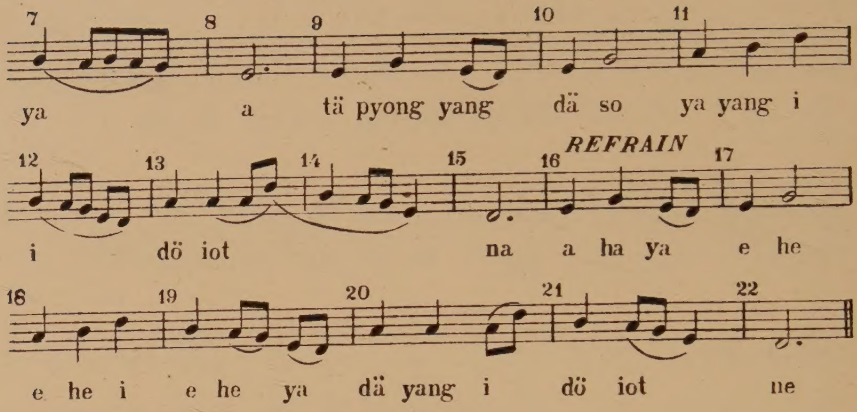



9 (–) 10 11
o dong iop nak si
12 13 14
iop e i säng i yo o
15 16 17
bam zok zok sam kiong in ze o nan bi non o dong
18 + 19 20
e hut nal net ne zong mok ban piu bang e
21 22 3
an zi na nu na du ru säng nak d ka
23 3 24 3
säng nak i kio no so su sim i ro kŭ na
25 3 3 26 3
su sim i zim ha ya sim ziong e pŭt nan on pul on
2
mul kat hn ak su zang ma ra do mak muka ro



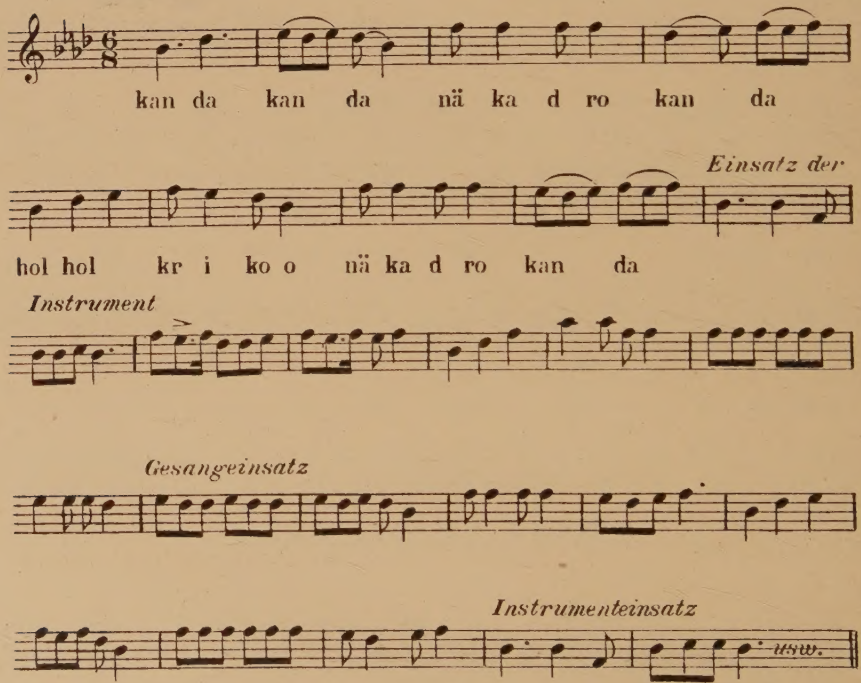
Nº 13 Tä yang ka





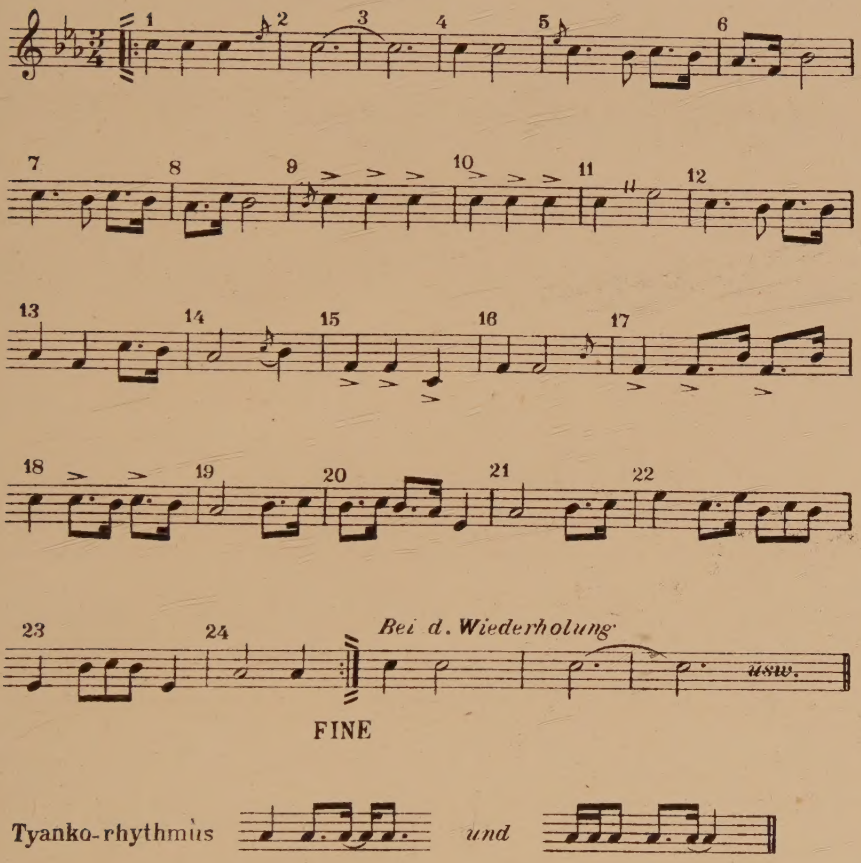
Nº 14 Han kan su Tharyong

Columbia 40050-B (20726)



Nº 15 Niong pien ka

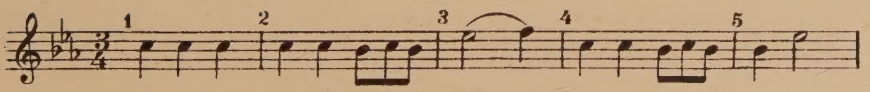
Columbia 40034-B(20719-1)

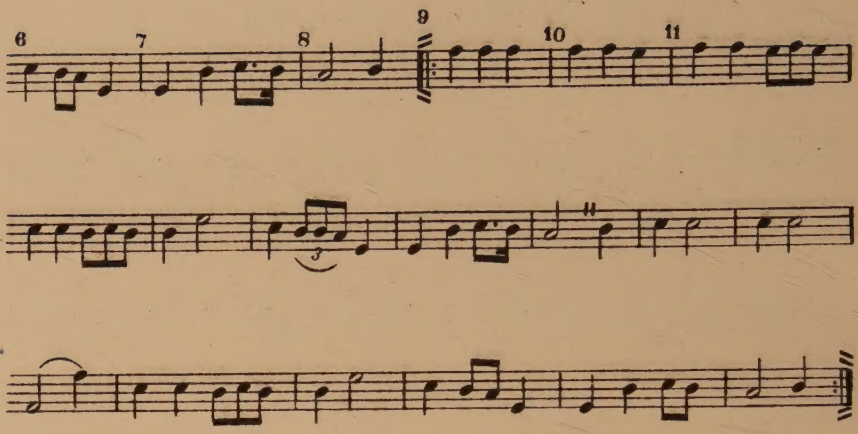
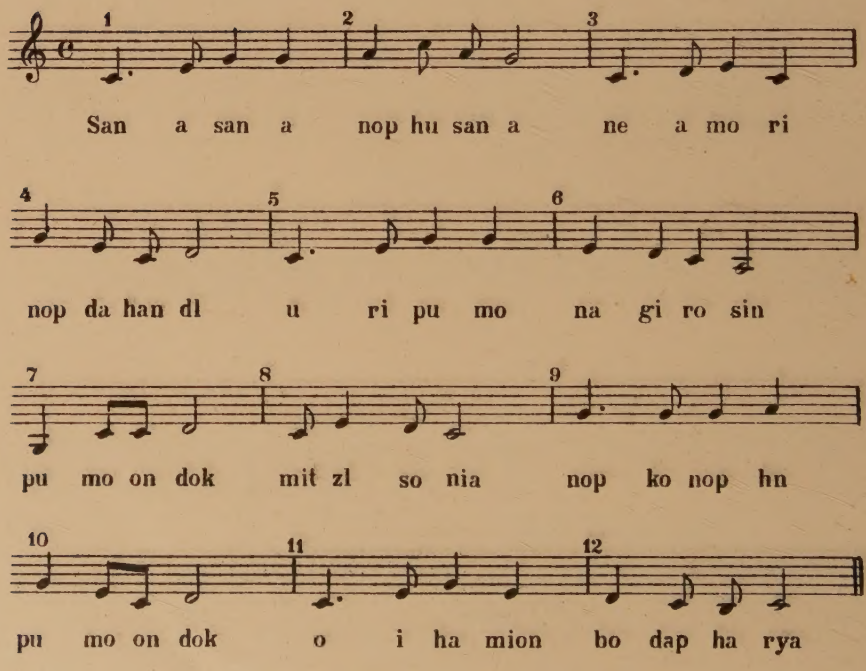


Tyanko-rhythmus *und*

Nº 16 San nion pul ka

Columbia 40056-B(20728)





Nº 17 Pumo un tok ka